الموقف الأدبي

مجلة أدبية ، شـهرية ، تصدر عـن اتحـاد الكتـا شـق

العـدد 409 السنة الخامسة والثلاثون أيار 2005

المراسلات :
باسم رئاسة التحرير اتحاد الكتاب العرب دمشق ـ المزة أوتستراد ص .ب : 3230
هاتف : 6117240 – 6117243 - 6117242
البريد الإلكتروني: unecriv@net.sy: **Email**
aru@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت: **http://www.awu-dam.org**

تنويه:

- المواد التي ترد إلى المجلة ، لاتعاد إلى السادة أصحابها ، سواء أنشرت أم لم تنشر
- المواد التي تنشر ، تعبر عن آراء كُتابها . ولاتعبر بالضرورة عن رأي المجلة
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

الاشتراك السنوي:

داخل القطر للأفراد	800 ل.س	
داخل القطر للوزارات والمؤسسات	1000 ل.س	
في الوطن العربي للأفراد	2500 ل.س	أو 50 دولار
خارج الوطن العربي للأفراد	5000 ل.س	أو 100 دولار
في الوطن العربي للوزارات والمؤسسات	3500 ل.س	أو 65 دولار
خارج الوطن العربي للوزارات والمؤسسات	6000 ل.س	أو 120 دولار
أعضاء اتحاد الكتّاب العرب	400 ل.س	

السعر 30 ليرة سورية

وفي البلاد العربية 50 ل.س . أو ما يعادلها

المحـتوى :

■■■

أول الكلام..

هل ستعدم اللغة العربية بتهمة الإرهاب؟

د. وليد مشوِّح

توجه المؤسسة المسيطرة على سياسية الولايات المتحدة الأمريكية تهمة الإرهاب لكل ما هو عقيدي، وعقائدي، ويُصنّع الإعلام المرتهن للصهيونية ومن لفَّ لفَّها الرأي العام الأمريكي وبعض الرأي العام الأوربي ليضعه في دائرة تقبِّل الرؤية الصهيونية . الأمريكية لبنيات العالم الجديد الذي يقوم معماره أساساً على إلغاء الذاكرات القومية والوطنية من خلال طمس الهوية الفكرية للشعوب والأمم.

فالشيوعية إرهابية، والوطنية إرهابية، والقومية إرهابية، ناهيك عن النزوعات التحررية والاستقلالية والوحدوية، بصرف النظر عن أية خطوة يخطوها شعب من الشعوب في تحصين كونه الوطني أو القومي عبر العمل الدؤوب والمخلِص في البناء على الصعد كافة، كمواكبة الحضارة، وتعزيز الاقتصاد، وإقرار الأمن، واستقرار المجتمع، وتمتين القوة الذاتية؛ سواءٌ أكانت علمية أم تقنية أم عسكرية، أم تربوية، وباختصار شديد، إن أية خطوة على طريق بناء الذات الوطنية بدءاً من الفردانية وانتهاءً بالمجتمعية؛ منظورٌ إليها من قبل القوى الاستكبارية الاستعلائية الآنفة الذكر بنظرة شاكّة، حذرة، مكوّنة لقرائن مزعومة، تضع أصحاب الإرادة الحرة الوطنية أو القومية أو الإنسانية في قفص الاتهام المتجبر، النائي بعيداً عن أيِّ حدٍّ من حدود العدالة الإنسانية.

فالممارسات الترهيبية بدأت مع فكرة فردانية القوة، ومنطلقاتها الشمولية، ثم بدأت تطل على عجالة عبر وسائل الإعلام المملوك والمرتهن (لسادة العالم)، كما نصت على التتويج شرعتُهم الظالمة، وبعدها بدأت فلسفة الفكرة، وشرعنة الفعل، من خلال التفويض الصُوري من (ربهم الذي صنعوا لـه تمثالاً جبروتياً، أو رسموا لـه ظلاً دنيوياً تمثل في السلطة المديرة لسياسية الدولة التي شاءت أن تكون القطب الواحد المتفرد الذي يشكّل اللولب الأساس في حركة الكرة الأرضية، بأبعادها الجغرافية والاجتماعية وحراكها العقائدي والمعتقدي).

فإذا كانت السياسية الأمريكية الصهيونية تمتح من أساطير حاخامات الكنيسة التدبيرية في عودة مظفرة إلى القرون المدلجة في الظلام، الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر، حيث حال الفكر التبريري . التدبيري دون إشعاع العلم، وإحلال الطمأنينة والسلام؛ تفعل القوى التدبيرية . التبريرية تحت سيطرة (الإيباك)، فعلها بالحؤول دون الحرية والكرامة وإرادة الشعوب والأمم، مسلطة سيف التهمة الكاملة الجهوزية؛ وهي الإرهاب!!.

وعلى هذا قام قاض وراء المحيطات، وقاض آخر في أرض الرسالات التي أراد محوها وبالتالي وجه إليها تهمة الإرهاب.. وهكذا أضحى الأنبياء الذين نزلوا على هذه الأرض متهمين بالإرهاب لأنهم بشّروا به عبر الرسالات الموكلين بحملها إلى بني البشر، وقفز التدبيريون . التبريريون فوق المكانة السماوية الممنوحة للأنبياء والرسل، ليكونوا مفوضي الإله (دون اتصال) على الأرض، ويرسموا شرائع ونواميس وقيّماً تحقق مصلحتهم في امتلاك العالم وسيادته. وما أن تهاوى الاتحاد السوفييتي، وانتهت حالة التألق الشيوعي كخطر يتأتى من قوة الصناعة الحربية الموازية؛ حتى جاء دور محاكمة وإعدام الإسلام، وفي ظل ملابسات حدث الحادي عشر من سبتمبر، بات كلُ مسلم . مهما كانت ملته . متهماً بالإرهاب. فانصب اهتمام المؤسسات المنفذة للسياسة التدبيرية . التبريرية على إثبات التهمة، وكانت الحصيلة الاقتصادية كبيرة جداً، وكانت الحصيلة السياسية أكبر، وهكذا غُزي العراق، بصرف النظر عن كل فلسفات السياسة؛ لسببين، أولهما، كونه منطلقاً للحضارات التي عمقّت الذات الإنسانية وعلى أساس أبعاده الحضارية كان ينقّب (كحراك اجتماعي) عمّا يعزز ويدعم جذور شجرة التاريخ الباسقة؛ وثانيهما؛ لأن الحضارات إياها شكّلت جوهر الذات العربية، كأهم حامل من حوامل الإسلام، وأعني أن الإسلام هو الحامل لخلاصة النبوّات والرسالات، وأن العروبة هي الإناء الأمثل الذي عرف المعنى . القيمة، فمضى بها حتى شعّت مفهومات وقيم عرف الإنسان من خلالها ماهيته الوجودية المثلى، وقام على أساس مفرداتها فكره الذي صنع رؤيته في الحاضر والمستقبل، لذا بات كل عربي متهم بالإرهاب، وتوجهت الإرادات الشريرة

(المتفرعنة) لإلغاء الذات العروبية من خلال استهداف مباشر لمراكز النبض العروبي في الوطن الممتد من المحيط إلى الخليج، بفراداته المعنوية، والفكرية، والثقافية، وأهمياتها الاقتصادية والإستراتيجية في آن معاً.

وهنا يأتي دور التساؤل. العنوان: هل ستعدم اللغة العربية بتهمة الإرهاب؟!.

والإجابة على هذا السؤال: (شبه مؤكدة)، لأنها مباشرة جداً، وتقول: نعم، حيث بدأت جريدة الاتهام تتلى.. فهي وريثة لغات تكلمت بها شعوب حملت موجاتها الحضارية، وهي لغة دنيوية وأخروية في آن واحد، وهي لغة الشعر، وهي سيدة المنبر، في حروفها وألفاظها ومعانيها يرتل القرآن، ويرفع الأذان، وتقام الصلوات الخمس، ويهدر بصوتها الحجيج، وينادي بحدائها المجاهدون، هي لغة الـ /لا/ أي هي صوت الرفض، حملت النشيد الوطني لأقطار الأمة، واتسعت لمفردات العلوم ومصطلحاتها، وظلت في شموخها وعنفوانها، من خلالها يتمسك العرب بأديانهم ومللهم وانتماءاتهم، فتعلو نغماتها منابرهم، وسوامرهم، وبوساطتها بل في رسومها كتبت دساتيرهم وإيديلوجياتهم وعقائدهم ومعتقداتهم، فتشكّلت خصوصيتهم منها وفيها وعليها؛ وأخيراً وليس آخراً: هي لا تقبل لبس المعنى، ولا زيف المبنى، ولا مخاطر الهجنة... وفيها أسرار كثيرة، وفيها قيم كبيرة، وفيها سحر يجعلها أخت الشمس.. أوليست تلك الأسباب كافية لإيرادها مورد التهلكة.. وبعض من لها الفضل في بنائهم باتوا شهوداً على تثبيت الظِنة وتجريمها.. ربما..؟!!!.

***

بحوث ودراسات

أصداء عازف الناي "عرسان"

في ترسيمات مشرقية مغربية

د.حفناوي بعلي- الجزائر

أتحف المسرحي العربي الكبير "علي عقلة عرسان" جمهوره العريض، وقراءه، بمسرحيات منقطعة النظير، حملت مشاهد ولوحات، تجمع بين الأصالة والمعاصرة، وتستند إلى قيم الماضي وخبراته الثرية والعميقة، وتستشرف المستقبل وتطلعاته. تتميز ببناء درامي فجائعي، يغرف بدون تحفظ من تجارب الأبطال الأسطوريين، ومن اهتمامات ويوميات الناس. وبشاعرية شفافة وغنائية مترعة، وجمالية فنية، تنزع نحو آفاق إنسانية رحبة، وتعزف على وتريات: الحق، والخير، والجمال، والحرية، والمحبة.

إنَّ مسرح "عرسان" متنوع في شكله ومضمونه؛ طلائعي، درامي، تجريبي، ومسرح أفكار ومواقف. رائد من رواد الحركة المسرحية السورية، والعربية الحديثة. كرس فنه وقلمه لقضايا أمته، ومجتمعه، فتحلى بالشجاعة، والنزاهة في قول الحق، والصدق مع الضمير والنفس، والمجتمع والجمهور. تماشت تجربته الفنية والأدبية مع الانطلاقة الفعلية للمسرح السوري الحديث، مخرجاً، وممثلاً، ومؤلفاً، ومترجماً.

ينفرد مسرحه بحيوية يتعانق فيها الفكر بالأحداث، والدقة في تصعيد العمل الدرامي، بالتعبيرية المتكاملة المتوزعة في نواح عدة، وتسلك دروباً صاعدة متنامية، نحو آفاق أنظار متوقعة وغير متوقعة.

وتجربة الأديب الكاتب، والمؤلف المسرحي الشاعر "علي عقلة عرسان" نموذج مسرحي حي في التفاعل مع الحياة، والعصر، والوطن الكبير، وعبقرية الزمان والمكان. وهو الشاعر، الذي يمنح لوحاته المشهدية ضروباً من الرمز والفرجة؛ والواقع وما فوق الواقع، وتعدد الأصوات. والحركات في العمل المسرحي، كثيراً ما تؤدي فيها شاعرية الرجل تعبيرات درامية غنائية، تتساوق مع احتفالية المشهد وروعة الحدث.

إنَّ عرسان من أوائل من حاولوا تقديم الشعر المسرحي. وقد أنجز مسرحية شعرية كاملة، هي "الفلسطينيات"، ثمَّ صار يصطنع الشعر في العديد من مسرحياته: الشيخ والطريق، والسجين 95، وعراضة الخصوم، والأقنعة. وقد لعب ويلعب الشعر دوراً كبيراً في فنه، إذ صار يستعين به على البناء الدرامي للمسرحية، استعانته به على حواراتها، وأحاديثها الفردية.

تكتسي الكتابة عند عرسان أهمية كبرى، باعتبارها توضح عالم مثقف كبير، مارس جميع أجناس الكتابة الأدبية، على امتداد ثلاثين عاماً من العمل الإبداعي والثقافي. فقد وضع عشر مسرحيات، وثلاثة كتب في نظرية المسرح، ودواوين من الشعر، ورواية وستة كتب في الثقافة العربية المعاصرة.

نحاول في هذه المقاربة أن نعقد موازنة حول الكتابات، التي تناولت مسرحية "تحولات عازف الناي"، وأصداء هذه المسرحية في النقد المسرحي العربي؛ مشرقه ومغربه، ونخص بها كلاً من: عدنان ذريل في كتابه الموسوم "تحولات عازف الناي؛ قراءة ألسنية، نقدية، تحليلية للمسرحية"، وكذا ما جاء عن المسرحية في دراسة محمد عزام "وجوه الماس، البنيات الجذرية في أدب عقلة عرسان"، من سورية. والدراسة التي قام بها الناقد المسرحي عز الدين جلاوجي من الجزائر، بعنوان "هكذا تكلم عرسان؛ شطحات في عرس عازف الناي".

مع مسرح عرسان.. تجارب وتجارب

يعتمد مسرح علي عقلة عرسان اعتماداً كلياً على الأحداث اليومية، ينسج منها مسرحاً حياتياً، يكشف زيف الواقع، كما يدعو إلى تغييره. وقد حمل مسرحه هموم المواطن والوطن، وتداخل عنده الهم الفردي بالهم الجماعي، والقضية الأخلاقية بالقضية الوطنية والسياسية. فالحديث اليومي ظاهرة حياتية، نفسية واجتماعية، تكشف عن تجارب الأبطال من زاوية العلاقات الاجتماعية والإنسانية. ولذلك يمكن من خلال الحدث اليوم الارتفاع من الواقع الخام إلى الواقع الفني، ومن الواقع المحلي إلى الواقع الإنساني. إنَّ الالتزام في نظر عرسان اختيار تقرره الإرادة الإنسانية الواعية الحرة، وقناعة يمليها العقل والمنطق.

يريد للفن أن يكون هادفاً، ملتزماً، ومرتبطاً بقضية قومية، وإنسانية واضحة. وقد حرص عرسان على الاهتمام بالطابع القومي في فنه المسرحي، حيث عالج الأحداث الكبرى في حياة الأمة العربية، وأظهر في مسرحياته القيم القومية الوطنية. وقد حمل مسرحه الهموم، وللشعر في تجربته مكانة بارزة، إنَّ علي عقلة عرسان شاعر موهوب، جياش الوجدان، واسع الخيال، طرق في شعره العديد من الموضوعات، وله دواوين شعرية كثيرة. وقد اصطنع في تأليفه المسرحي الشعر، الذي يتشاكل ويتفاعل مع الجملة النثرية والنغمة الموسيقية، شق بذلك طريق الشعر المسرحي في المسرحية العربية الحديثة، على غرار صلاح عبد الصبور، ومعين بسيسو وغيرهما. كما نجد عنده اصطناع الصريح للجوقة في العديد من مسرحياته وخاصة "الفلسطينيات"(1).

. **والفلسطينيات، مسرحية شعرية**، تحل فيها الصورة محل الحدث، والغنائية محل التقريرية، مع تماس بالواقع، وصياغته في معطى نضالي، مكرس لقضية التحرر. غير أن أحد النقاد رأى اختيار عرسان الشعر كتقنية سببه انعدام الرؤية الفنية. فالمسرحية فكرية، ومعالجتها غير شاعرية، وكثير من مواقفها يحتاج إلى لغة النثر المبسطة، إذ إن الشعر هنا لا يصبح أمراً زائداً فحسب، وإنما أمر مغيظاً. فالمسرح الشاعري شاعري في المعالجة والموقف والشكل، وليس ضرورياً أن يكون ذا صياغة شعرية(2).

وقد أورد المؤلف أحداث المسرحية على شكل ذكريات، أي بطريقة تداعي المعاني، ولذلك فهي تتداخل مشاهدها مع المشاهد الغنائية،

والوجدانية التي تتحدث عن الترمل واليتم، وخراب البيوت والقرى، والاستشهاد، ثمَّ التردد بين البقاء في البلاد أو الرحيل عنها. والمسرحية على العموم، هي مسرحية حزينة، مؤثرة، هي ملحمة آلام، وشقاء، ملحمة استشهاد، وفداء. جعلها بسيطة، وأسلوبها مباشر.

. **تضم مسرحية** "**الشيخ والطريق**" ثلاثة وعشرين مشهداً، يجمعها خيط درامي واضح، هو النمط الصميمي والتحول النفسي والفكري. لقد عرض هذا العمل المسرحي بشكل طباق صميم بين مشهدية للتخلف الاجتماعي، وثورية على هذا التخلف بشتى أبعاده بحيث يظل الجانب الفكري في المسرحية متمشياً ومتكاملاً مع ممارساتها نفسها. وهي المسرحية الأولى للكاتب، وفيها يقترب من جوهر قضية الصراع، بين من يعملون ولا يملكون شيئاً، وبين من لا يعملون ويملكون كل شيء(3).

والمسرحية باكورة التبشير بالتزام قضايا الجماهير، وتصوير لعذابات الشعب، الذي خرج لتوه من أتون أحزان حزيران، فرغب في أن يبني حياته الاجتماعية على أساس من العدل والمساواة.

. **أمَّا مسرحية** "**زوار الليل**"، يتحدث الأصدقاء عن هند التي أحبت، فتخلى عنها حبيبها، وافتضح أمرها، فقتلها أهلها، وفي بطنها جنينها، أمَّا حبيبها الغادر فقد تزوج غيرها. إنَّ الخناجر التي مزقت قلب حبيبته، تمزق ضميره الآن. ولذلك لم يجد أمامه من حل سوى اللحاق بحبيبته، بعد أن جرب الخمرة والزواج فلم يفلحا في تخليصه من عذاب الضمير، ووجد في الموت التطهير الذي ابتغاه، والخلاص الذي توخاه. إنَّ الظلم هو الموضوع الأساسي في المسرحية: ظلم المجتمع لهند، وظلم حبيبها لها، وظلمه لزوجته سعاد، وظلم سعاد له، وظلم لجنينها(4).

والواقع أن الحل المثالي الذي انتهت إليه المسرحية، ليس مناسباً لقضية اجتماعية، ما تزال موجودة في أريافنا ومجتمعاتنا. ولكنه يظل عقاباً وتكفيراً عن ذنب اقترفه صاحبه، واعترافاً بأن الضمير، لم يمت عند بعضهم بعد.

. **أمَّا مسرحية** "**السجين 95**"، اصطنع فيها عرسان الرمز صراحة، فشبه المجتمع بسجن كبير، كما شبه علاقات الناس بعضهم ببعض، بعلاقات هذا المجتمع الذي هو سجنهم، وخاصة من حيث ارتباطهم بالمسئول عن إصدار الأوامر، وتنفيذها. إنَّ هذه المسرحية خطوة فنية في المسرح الفكري، الذي يخدمه عرسان، وتظهر على الخصوص إمكانية استعمال الرمز في التعليم المسرحي.

—— ،، ——

وقضية الصراع على السلطة بين السلطويين أنفسهم، وانعكاس هذا الصراع على المواطنين: لا مبالاة وحياداً، وقمعاً، وظلماً، يجعل صوت الحق لا بد أن ينطلق من عمق الألم، ليدعو إلى العدل والحرية(5).

—— ،، ——

وواضح أن الموضوع الأساسي في هذه المسرحية، هو الظلم الواقع على المواطن، ظلم السلطة الطاغية، سواء أكانت ثابتاً أم مثبوتاً.

. **كتب عرسان مسرحية** "**عراضة الخصوم**"، إثر اتفاقية سيناء مع إسرائيل، لينبه إلى مزالق التفريط بحقوق الوطن والمواطنين، أو التبديد لشرف الجهاد والمجاهدين، والشهداء والشهادة. وقد جعل أحداثها، وحواراتها، تدور حول عراضة لأم الشهيد، تدعو فيها للعمل من أجل الأهداف، التي نذر لها الشهداء حياتهم، وأرواحهم(6).

. **أمَّا مسرحية** "**الأقنعة**" يوافي عرسان في هذه المسرحية الجانب الإنساني في تجارب الحياة، التي يصف ويحلل عبر الرمز الفني،

وبالتالي عبر التقنية الرمزية نفسها. ويمكننا بالفعل اعتبار مسرحية "الأقنعة" مثالاً للمذهب التعبيري الرمزي، الذي يحاول إنصاف كل الأوضاع الاجتماعية الموضوعية، والفروق الشخصية الذاتية لتجارب الأبطال.

والواقع أن الكاتب إذا كان قد اكتفى بتصوير الفساد الاجتماعي، فإنه لم يكتف بتصوير حالة الظلم الواقع على "أنيس"، ولم يجعله سلبياً ينظر إلى الفساد، الذي دمر حياته وحياة مجتمعه دون أن يحرك ساكناً، فقد أشهر قبضته في وجه هذا الظلم، وجاهر برغبته في قتل زوجته وعشيقها(7).

—— ،، ——

ولكن كيف يستطيع مقاومة الفساد وهو إطار عام أكبر منه ومن الفرد بشكل عام. وصحيح أن الفساد كان محصلة لتحول المجتمع نحو الاستهلاك، ولكن الذي استفاد من ترويج شعارات الاستهلاك واقتصاد السوق، هي البرجوازية المتاجرة بكل شيء حتَّى القيم.

—— ،، ——

. أمَّا مسرحية "الغرباء"، من حيث الشكل والمضمون مسرحية ذات حوادث، إنها من النوع السردي، التحليلي، الذي يعتمد على قاعدة الوحدات الثلاث، وهي تراعي منها على الخصوص وحدة المكان، أي الساحة وجنباتها، وكما تراعي الأثر الهام من الحوادث. إنها تدور حول اغتصاب الغرباء، جماعة أبي داود لقرية استضافتهم، بناء على رغبة فريق من أهلها، وبموافقة المختار، ثمَّ تنبه أهل القرية، والمختار لغطرسة هؤلاء الغرباء، وغدرهم، فوحدوا الصف، ليطردوهم(8).

إنَّ تصوير الصراع العربي . الإسرائيلي بتلك الطريقة لم يعجب أحد النقاد، لأنه في رأيه تسطيح للقضية نفسها، وفهم تقليدي لجوهر الصراع تجاوزه الزمن، فتصوير اليهودي بالخدّاع واللئيم، الذي يوظف نساءه للتغرير بالآخرين، ثمَّ وضع العربي في الصورة المقابلة: أي الشهم الكريم المحب للضيف، يهمل الجوانب الأساسية لحقيقة الصراع، إذ يحوله إلى نتيجة لخلافات قبلية . عشائرية. إنَّ المسألة ليست بهذه البساطة، إنَّ دور المستعمرين البريطانيين في البداية، ثمَّ دور الإمبريالية العالمية . الأمريكية تحديداً . فيما بعد، إضافة إلى تخاذل الأنظمة العربية في حرب الـ"1948". كل ذلك لا يمكن تجاهله.

ومع ذلك فإن المسرحية تظل جادة، صحيح أنها قالت ما هو معروف تماماً، ولكنها عبرت عنه من خلال غلالة الرمز الشفاف، الذي منحها بعداً فنياً وجمالياً.

. أمَّا مسرحية "رضا قيصر"، وهي من النوع الفكري الساخر، المسمى بالملهاة السوداء، أي النوع الذي يمزج الملهاة بالمأساة، أو التراجيكوميديا الحديثة. وهي تدور حول تزلف الشاعر العبد "بلاوتس" القيصر فيعينه قيصر مسئولاً عن كل ما هو من اختصاص العقل في الفكر والأدب والثقافة، فينكب على قدمي قيصر، يشبعهما لثماً وتقبيلاً، وبهذا ينال رضا قيصر، غير عابئ بكونه قد خسر نفسه وخسر الشعب. وهو تزلف تخيله المؤلف في هدف فكري انتقادي، هو تفنيد مسائل الرق، والحرية، والتحرر. إنَّ المستند التاريخي الوحيد في المسرحية، هو بلاوتس، الشاعر المسرحي، الذي أضحك روما طويلاً بملهاته الانتقادية(9).

—— ،، ——

والوقع أنه لم يكتب في المسرح العربي . إلا ما ندر . مسرحية بمثل هذه القوة في تصوير قمع السلطة للأدباء والكتاب، ذلك أنه لا يمكن لكاتب أن يكون صادقاً مع نفسه، مؤثراً في مجتمعه، دافعاً إياه نحو الأفضل، دون أن يثير غضب السلطة.

—— ،، ——

وقد اعتبر عرسان أن هذا المستند كاف، لإحياء الماضي بشكل نموذجي، يمكن من خلاله معالجة قضية الرق والرقيق، وصلة السلطة بالمثقفين. ومن هنا بذل جهاداً معتبراً في حبك أحداث المسرحية استرفاداً بالخيال، وانتظاماً بالتالي في خط درامي، يؤكد على كرامة الإنسان وحريته.

أصداء عازف الناي في "تحولات" ابن ذريل

ينطلق عدنان بن ذريل في قراءته لمسرحية عرسان، إلى أن تحولات عازف الناي مسرحية ذهنية في اغتراب، أو فقدان الذات، وخاصة من الاغتراب الاجتماعي، الذي يصيب الإنسان نتيجة القهر السياسي، وقد عمل المؤلف على تنميط أبطاله فيها، فعمد إلى صيغة الجلاد والضحية، جعلها وراءهم كضحايا لظلم الدولة، واستبدادها؛ فكانت الدولة هي الجلاد، وكان الأبطال هم الضحايا، وبذلك برزت في المسرحية تقنيات مختلفة، لازدواجيات بليغة، الواقع وما وراء الواقع، نصادفها في تجارب هؤلاء الأبطال.

تقوم مسرحية عازف الناي في رأي بن ذريل، على تجميع مشاهد حياتية، عن الاغتراب، يعيشها الأبطال، ويحاولون تجاوزها، هي ذروات وجود وفعل؛ إذ يستمر القهر السياسي في المسرحية، وتستمر السلطة في مطاردتها لمناضل هارب؛ وتستطيع في النهاية إلقاء القبض عليه، وعلى رفيقه عازف الناي، والمرأة، وتسوقهم إلى المحاكمة، فالموت. وذلك بالفعل مجتلى الأصالة؛ إذ هو تركيز على قهر سياسي، يؤدي إلى اغتراب اجتماعي، استطاعت المسرحية أن تقدم مشهدية عنه. فمنذ صفحاتها الأولى تطالعنا المسرحية بمناضل هارب، تلاحقه نداءات. وهذا يعني على امتداد الصفحات الأولى للمسرحية، يظل يلهج الرجل. وهكذا يحدد المؤلف حيثية المسرحية بضياعه، وفقدان ذاته، وبحكم أن لا أحداً يستجيب له، يتوجه إلى السماء(10).

هنا يلجأ البطل إلى الحديث الفردي، يشكو فيه الرجل أحواله، وعذاباته، ثمَّ يندلع لحن الناي رقيقاً، وتندلع معه أناشيد، إذ يظهر عازف الناي، ويصير الصراع إلى مكاشفات جد صميمية بين الرجل وبين عازف الناي. يعود عازف الناي إلى سفح الجبل، ويطلب من الرجل الذي يكون ينتظره، أن يرافقه لمشاهدة شروق الشمس من قمة الجبل. وهنا يحدث عازف الناي رفيقه الرجل عن الإهانة التي تعرض لها يومياً، وحاول الرد عليها، فديس بالأقدام، وسجن، ثمَّ أخلي سبيله، وكان إنساناً آخر. وعندما اشتدت مطاردة السلطة للرجل في مواقف أخرى، هب عازفا الناي والمرأة لإنقاذه، فتوافقت وشائج الاتصال، والمشاركة بين الأبطال الثلاثة، لتفويت المطاردة على السلطة.

ويرى ابن ذريل أن الأبطال الثلاثة الرجل وعازف الناي والمرأة، لم يسبق أن جمعتهم إرادة من قبل، حتَّى ولا في العمل لتجاوز الاغتراب. إذ إن عازف الناي اكتفى بتصعيد اغترابه إلى امتهان العزف على الشبابة، ممَّا ساعده على تبين علاقاته بالناس، والمجتمع؛ كما لأنَّ المرأة اكتفت بالتموضع، أي خدمة وضعها كزوجة، فربحت ذاتها، إذ عرفت صلتها بالموضوعات. لقد كان الأبطال الثلاثة مدهوسين، ولا اقتدار لهم على مقاومة ظلم السلطة والمؤلف آثر أن يجعل الدولة تعادي الأفراد، وتلبسهم الجرائم تلبيساً، ولا تترك لهم حيلة في مقاومة، أو مصالحة، أو اقتدار. هذا التعريف للدولة في المسرحية، وجعلها عدواً للأفراد، عمل على تحولات لأمشاج محاور الدلالة، وتكييفها عند الأبطال، وهو ما آثره المؤلف في نظر ابن ذريل، ليتسنى له رسم

مشهدية عامة للاغتراب(11).

يرى الناقد ابن ذريل أن تحولات عازف الناي، غلبت المباشرة والعفوية على جميع أشكال الإيصال الأدبي فيها، فجاء محصول المسرودية . على حد تعبيره . عند القارئ للمسرحية أو المشاهد والمستمع لها: مجموع تقنيات اغترابية، عن تجارب الأبطال الثلاثة، الرجل، وعازف الناي، والمرأة. ومن الواضح أن هذه الزوايا المختلفة، التي رسمها المؤلف لجوانب من تجربة الاغتراب، زوايا منتقاة؛ تماماً كما أن جعل الدولة عدواً للأفراد شيء منتقى أيضاً. إلا أن المؤلف آثره لرسم مشهدية عامة الاغتراب، بشتى أبعاده في تجارب الأبطال.

—— ،، ——

وإن صورة الدولة في هذه المشاهد المختلفة في نظر ابن ذريل صورة مفارقة للواقع، إذ جعلها المؤلف صورة عدو للأفراد، يظلمهم ويغالطهم، ويلبسهم الجرائم تلبيساً. في حين أن الدولة هي الذات الكبرى للأفراد ترعاهم، وتساعدهم على الحياة الحرة الكريمة.

—— ،، ——

ومسرحية تحولات عازف الناي رغم أنها تهدف إلى رسم مشهدية عامة للاغتراب الاجتماعي، الذي سببه القهر الاجتماعي، إلا أنها في نظر الناقد تقوم على روحانية صريحة، ظل الأبطال الثلاثة: الرجل وعازف الناي والمرأة يعيشونها، ويلهجون بها. وتشكل الروحانية مقولة أساسية في المسرحية، وشتى فترات المسرودية فيها؛ ولذلك ظلت مهيمنة على سلوك الأبطال وأقوالهم(12).

وأن ما يميز تجربة عازف الناي بالفعل، ترسله في مقابلة الطبيعة بالمدينة، رغم استمراره في حب المدينة، والمبيت في بيته المهدم عائلياً. لقد كان عازف الناي يعتبر الطبيعة متنفساً يتغنى فيها شجونه، وقد أولع فيها على الخصوص بشروق الشمس، وعمل على دعوة رفيقه الرجل لمشاهدة الشروق، فاستجاب له الرجل، مثلما استجاب له في زيارة المدينة. ناهيك أن الرجل روحاني، ولا ينفك يلهج بتمجيد الروح، وخالق الموجودات، ومن هنا نفيه لعبثية الوجود.

المكان في المسرحية . وفي نظر الناقد ابن ذريل . متعدد ومنوع، غير أنه يلاحظ على هذه الأمكنة أنها موظفة توظيفاً تعبيرياً، لتعكس تجارب الأبطال، وتحولاتهم. وهذا الأمر هو الذي يسمح للمؤلف بتشغيل هذا التوظيف، في صالح التعبيرية والتلقين. وعلى هذه الشاكلة صارت تظهر في هذه الأمكنة؛ أشباح، وعيون، وأيدٍ مهشمة، وأعضاء متداخلة. وهذا الاستهلاك شيء تقني، وفني، في نظر ابن ذريل، يمكن اعتباره بمثابة تغريب، وتسطيح. وسطوح الأمكنة بمثابة أداء مقصد إضافي هو في الحياة، يؤثر المؤلف عرسان التنويه به؛ وأبرز مثال عليه ما نراه في آخر المشهدية، وقد أقتيد الأبطال الثلاثة إلى الموت، في ساحة مليئة بالرمال الوسخة، ويزداد الظلام بينما يقترب من بعيد لحن الناي الحزين، مشوباً بشيء من الأمل، الذي يتدرج إلى فرح أو يشيد بالفرح.

لقد ظلت هذه الأمكنة محل استكشاف تحولات الأبطال في مكابدة اغترابهم، كل من زاويته. وبحكم أن مضامين المشهدية العامة، التي يرسمها المؤلف، هي في الأساس مضامين اغتراب اجتماعي سببه القهر السياسي، ظل حديث الأبطال في معظمه وحول وجودهم الواقعي، وعذاباتهم فيه. وقد تميزت في ذلك انعكاسات الطبيعة في الأبطال.

أمَّا الزمن في المسرحية، وفي تصور ابن ذريل، خاصة في بنائها المسرحي؛ فهو زماني فيزيائي، يظل تسلسل المسرودية، بكل مشاهده فيها، يجري في خط صاعد، ترتبط به سلوكيات

الأبطال والأحداث حولهم.

وهذا الزمان الفيزيائي، هو زمان العالم، والرباط فيه بين الأحداث وأيضاً السلوكيات رباط السبب والنتيجة؛ أي الاضطهاد، السجن، التعذيب، الحكم بالموت، السقوط من الشاحنة، الهرب إلى سفح الجبل، استمرار المطاردة، الوقوع في قبضة السلطة، المحاكمة، والحكم بالموت من جديد.

أما حاضر الرجل، فحاضر نسيان، وضياع. وكثيراً ما شكا الرجل فيه من عجزه عن استرداد ذاته؛ وكثيراً ما سجلت المسرودية عليه فقدان الوعي، والغياب، وخاصة فقدان الوعي تحت سياط المعذبين له زبانية السلطة. يضاف إلى ذلك إحساس الرجل بالوجود أو الموجودات، ظل في حدود الوجود الواقعي والحياة؛ وهو ما تعرف عليه بوجود المرأة. وحقاً، يثبت الناقد ابن ذريل، بأن هناك تنويه بالآنات الزمانية، الماضي، والحاضر، والمستقبل، ولكنها لا تشكل زماناً وجودياً، وتظل في حدود الوجود الواقعي(13).

ـــ ،، ـــ

ويرى ابن ذريل أن لغة المسرحية، تميزت بالرشاقة والشفافية، فجاءت خطاباتها معبرة ودقيقة؛ ولا عجب فنجاح الخطاب في تلاؤمه مع فحوى مضامينه، وخدمة إيصالها. فكيف تكون الحال، والخطاب هنا خطاب مسرحي، يعالج تجارب رهيفة وشائكة.

ـــ ،، ـــ

والخطاب في مسرحية تحولات عازف الناي خطاب استكشافي، وقد تميز بميزتين: الحيوية والذكاء، فهو من جهة، كله التوهج والمباشرة والعفوية، ومن جهة ثانية هو يحاول الكشف عن حقيقة الاغتراب في مشهدية عامة له. ويلاحظ ابن ذريل في المسرحية أن اللغة يتداخلها قصد التعبير عن النفس، وقصد إيصال المضامين إلى الآخرين، ولذلك جاءت الخطابات فيها متوهجة، تتحكم المعاني بها، وبأساليب تراكيبها، تتنوع فيها أفعال الكلام من قبل: التقرير، والسؤال، والطلب، والأمر، والوعيد، وغيرها. أمَّا المفردات في هذه المسرحية، بعضها ذو دلالات حسبة، وهو الغالب، مثل: جثة، شاحنة، شمعة، ماء، نافورة، أشعة، شمس. وبعضها ذو دلالات معنوية، مثل الحب، والروح، والأمل، واليأس، العبادة، التأمل.

يضاف إلى ذلك أن الخطاب يقرر أيضاً ضياع كل شيء من يدي الرجل ذاته، وأن فيض الرؤية في أعماقه قد غاض. كما يلاحظ الناقد أن الخطاب يكرر الطلب. لقد استهلكت المسرحية عدة اصطلاحات فكرية، وسلوكية، مثل الغربة، الضياع، الطبيعة، الروح، الحب، الفرح، اليأس، وسواها.

ـــ ،، ـــ

ويلاحظ الناقد على المسرحية أنها وظفت المونولوج، أو ما يسميه بالأحاديث الفردية، هذه الأحاديث، فقد توزعتها موضوعات عدة، وظلت الشغل الشاغل للرجل، مثل لجوئه إلى الطبيعة وسقوطه من الشاحنة، التي كانت تسوقه إلى الموت، ثمَّ سيرته قبل تعذيب زبانية السلطة له وبعده، ثمَّ تسجيله آراءه في الوجود والحياة.

ـــ ،، ـــ

وأما الأناشيد، فهي نثر فني، حياتي، تأملي، وهي في المسرحية تتقاطع في المسرودية. فهناك في الفصل الأول ثلاثة أناشيد؛ النشيد الثاني مؤلف من أربعة أجزاء، يفصل بينها ثلاث فترات صمت، والنشيد الثالث مؤلف من ثلاثة أجزاء، يفصل بينها فترتا صمت، وجميع هذه الأناشيد تتسلسل مع عزف على الناي، وما بعدها، وهناك نشيدان في الفصل الثالث وما بعده، وهذه الأناشيد أوردها المؤلف في خانة كلام الرجل في المسرودية. وهي تشاؤمية، حزينة، وتلهج بالزمان الأبدي، وتستمر هذه المسحة التشاؤمية، والإحساس بالأبدية. وتميل في بعض الأحيان إلى

التفاؤل الصريح، وقد تنتهي بالترنم بالصمود، والأمل، والحب، ملء طاقة الروح، والصبر، وثمرات الصبر.(14).

يرى بن ذريل أن الكتابة في المسرحية تميزت بتقنياتها الإيحائية عن تجارب اغترابية، هي في حقيقتها تجارب منتقاة، ومنمطة، مثل الرجل الجانب الجسدي والنفسي. ومثل عازف الناي الجانب الاجتماعي. ومثلت المرأة التموضع. وبهذا اكتسب التعبير في المسرحية قيمة فنية خاصة.

وأن القارئ للمسرحية أو المشاهد يعجب للدقة، والتركيز في تراكيبها، وصورها البيانية، والتي جاءت مبطنة ببطانة ذهنية، تتكشف في مسار الحوارات والأحداث في المسرحية، وهي في الأساس ذهنية روحانية، مؤمنة بالخالق، ومؤمنة بالإنسان، وتمجد الحب، والصبر، والصمود، فيحقق الإنسان ذاته، ويحافظ على حريته، وكرامته. وشعرية الخطاب هي الوجه الثاني لشاعرية الإبداع الأدبي. وأن الاعتماد على الأخيلة، والتخيل، على الخصوص المزاوجة بين الرمز والواقع وما فوق الواقع، سمح بإذكاء التعبير، ممَّا أثر تأثيراً مباشراً في الصور البيانية في المسرحية.

أصداء عازف الناي
في "ماسات" عزام

يرى الناقد محمد عزام أن مسرحية "تحولات عازف الناي" من أجرأ الروايات المسرحية، التي كتبت في العصر الحديث، لأنها تصور مأساة النقاء والتطهر في عالم الظلم والعهر، حيث أصبحت البراءة وصمة عار، والطيبة جهلاً وتخلفاً، في زمن طغت فيه المادة، وعم الظلم والطغيان. كل ذلك بلغة مسرحية تتراوح بين النثر التأملي والشعر الشعوري، الذي ينزف من الوجدان كما ينزف الدم من الجراح.

وهو يؤكد بداءة على أن تسمية "رواية" مسرحية، ليست استعارة لما كان يطلق على المسرحية في مطلع عصر النهضة فحسب، وإنما أيضاً لأنها أليق بالفكرة، التي تناولها الكاتب؛ فكرة القهر والقمع الذي يقع على المواطن من قبل السلطة، التي لا ترى منها سوى أدواتها: الجنود، والمخبرين، والكلاب البوليسية، والأحكام الظالمة.(15).

والمسرحية في نظره ليست كثيرة الشخصيات، إذ إنها تقتصر على شخصيتين فقط: (الرجل) الذي هو دون اسم، و(العازف) الذي هو أيضاً دون اسم، و(الزوجة) التي تمر في حياة الرجل كحلم، بل إنَّ معاناة الرجل والعزف تبدو ككابوس لا يصدق. أمَّا الشخصيات الأخرى فليست أكثر من أشباح تمر سريعاً: الحراس، والمخبرون، وشبه المحقق.

أمَّا المكان فليس متعدداً: نافورة في سفح الجبل، يلتقي عندها الرجل العزف، وساحة المدينة التي تغص بالجنود والمخبرين والطغاة، ومعتقل الصحراء الذي ينتهي إليه المواطنون. وتبدأ المسرحية في سفح جبل غارق في الظلام، حيث أصوات صخب وضجيج وملاحقة، تتداخل فيها أصوات كلاب بوليسية، وصرخات ألم، وإطلاق رصاص، وتخترق هذا من آن لآخر صرخات ألم وحشي، وحشرات جرحى على شفا حفرة من الموت، ومعذبين على وشك الإغماء، ولهثات هاربين، وسيارات إنذار وملاحقة، وأضواء كاشفة، وأصوات قوية متداخلة(16).

ويذهب محمد عزام إلى أن الأسطورة تتجلى في مسرحية تحولات عازف الناي، وعلى وجه الخصوص عندما يتماهى (الرجل) الزاحف على الأرض بحثاً عن الماء بالهامة، ويندمج في

الأسطورة، حتَّى ليصبح هو الهامة التي تزقو بطلب الماء والثأر من قاتليه.

ثمَّ يستمر في مونولوج يناجي فيه نفسه، ويدخل في غيبوبة يُخيّل إليه أنه يسمع موسيقا الماء العذب الرقراق المتدفق من نافورة. لكن النافورة تهرب منه، وكلما أوشك أن يلمس الماء ابتعد الماء عنه، أهو السراب؟، يتساءل عزام. يحاول الرجل أن يتذكر ماهيته، ماضيه، وضعه، فلا يجد جواباً. ويقترب عازف الناي من النافورة، فيغسل وجهه ويديه، ويملأ (جوده) ماء، وحين يفاجأ بحركة الرجل الملقى على الرمل يتراجع بصورة غريزية، ويستل خنجره من حزامه، لكن الرجل لا يتحرك بل يرتجف.

—— ،، ——

ويرى عزام أن البطل يعيش الغربة، فالرجل غريب عن وطنه، غريب عن الآخرين، وعن أهله وذويه، غريب حتَّى عن نفسه، إلا أنه لا يعرف نفسه ولا ماضيه أو حاضره. وأشد ما يخشاه أن يموت فينسى في "جوف الحوت"، دون أن يدري به أحد. وهذا دفاع غريزي عن النفس المتعلقة بأذيال الحياة، وبه يبلغ الرجل أقصى درجات الغربة. أمَّا العزف فبدوره يعيش اغترابه المكاني والزماني(17).

—— ،، ——

لقد أصبح الناس في المسرحية غرباء عن بعضهم، غرباء عن أنفسهم، فكيف يمكن أن يكون هذا مجتمعاً إنسانياً؟ يتساءل الناقد عزام. فالإنسان فيه يتفكك كالوحش بأخيه الإنسان. هذه هي المدينة، التي كان يحبها عازف الناي فأصبح يخشاها، مدينة المخبرين والعاهرات، والطغاة، وهل يمكن إنقاذ ما يمكن إنقاذه من هذا الفساد الذي عم وانتشر. هكذا يصبح (العزف) والرجل غريبين عن مجتمع الفساد والظلم والقهر الذي عم المدينة، وجعلها من ضحاياه، حتَّى الزوج اغترب عن زوجته، رغم أنهما ينامان في فراش واحد، ويظللهما سقف بيت واحد. وسرعان ما غادرا المدينة هرباً من الضغوطات التي تلاحقهما في كل مكان.

—— ،، ——

ويرى عزام أن هذا الهرب، يذكرنا بهرب كثير من النساك والزهاد، الذين يفرون بدينهم إلى أعالي الجبال أو أعماق الصحراء. أمثال بشر الحافي، الذي دخل السوق مرة فرأى رجلاً كالثعلب يخاتل آخر كالأرنب، وأفعى تلتف حول فريستها، وذئباً يفترس حملاً. لقد رأى الناس على حقيقتهم، فما كان منه إلى أن خلع نعليه، وتأبطهما، وأطلق ساقيه للريح هرباً من غاب البشر.

—— ،، ——

كما يذكرنا . يضيف عزام . بالرومانسيين، وهربهم من المدينة إلى أحضان الطبيعة صديقة الإنسان، التي تريح أعضاءه المشدودة، وتضمد جروح روحه، وترعى أحلامه، وتعلمه البساطة والنبل والسخاء، وتعود به إلى جوهر الأشياء، وإلى الإحساس العميق بحدة الوجود، فوصفوا جبالها وأنهارها، وليلها ونهارها، وأشجارها وأطيارها، وجسدوها في أشعارهم. وهذه هي أقسى أنواع الغربة: غربة المقيم في عالم بلا قيم، أين المحبة والإخلاص والوفاء والخير والعدل والحق والجمال؟، يتساءل الناقد محمد عزام(18).

يشير عزام إلى أن كثيراً ما يلجأ الكاتب عرسان إلى التعبير الشعري ضمن الحوار المسرحي، وذلك عندما تحتاج اللحظة النفسية مثل هذا التعبير، وعندما يحتاج الموقف الرقيق الشفاف. والواقع أن النثر الشعري، والشعر المنثور، والحوار المسرحي قد تعاونت جميعاً في التعبير المسرحي الجاد، والمثقل بمسئولية الالتزام الوطني والاجتماعي. لقد بدأت المسرحية باليأس: "أعطوني شمعة وشربة ماء"، وانتهت بالموت، ولكنها لم تفقد الأمل، فقد كانت الكلمة الأخيرة منها: "الحياة تنتصر".

ويخلص الناقد عزام في دراسته لمسرحية

"تحولات عازف الناي"، إلى أن الموضوعة التي استبطنت أغوار الكاتب . عرسان . هي الغربة: غربة الرجل عن مجتمعه ومدينته، وحتى عن نفسه، وغربة المرأة عن زوجها ومدينتها، وغربة العازف عن الآخرين وحياتهم، ثمَّ غربة هؤلاء في مجتمع القهر والطغيان، ممَّا جعلهم يهربون من مدينة الفساد إلى أحضان الطبيعة، بعد أن أصبحت القيم النبيلة جرائم يعاقب عليها الطغاة.

أصداء عازف الناي في "شطحات" جلاوجي

إنَّ أهم ما يثير الناقد الجزائري عز الدين جلاوجي، في دراسته عن المسرحية والموسومة بعنوان: هكذا تكلم عرسان؛ شطحات في عرس عازف الناي"، ذلك الهم الذي حمله أدب عرسان، وتلك الرؤية والقدرة التي يصدر عنها، التي تجمع بين الفني والرؤيوي، على إقامة توازن عميق بين وعيه الفكري ووعيه الجمالي.

من هنا ينطلق جلاوجي في قراءاته للمسرحية، فيرى أن أدب عرسان بقدر ما يحلق بنا في عوالم جميلة خلابة حالمة، يهمس في آذاننا، بل في قلوبنا بهموم يحملها، ممَّا يجعل من عرسان أديباً مفكراً، وهو لا يحمل هموم وطنه فقط، ولا هموم أمته فحسب، بل يمتد إلى ذلك كله إلى هموم الإنسان، وهو ما يراه الناقد متجلياً بوضوح في مسرحيته تحولات عازف الناي(19).

أول ما يحسب به الدارس وهو يشرح نص المسرحية، هو الغربة الشديدة التي تعاني منها كل الشخصيات الفاعلة والرئيسة خاصة الرجل، وبدرجة أقل عازف الناي، وبصراحة يؤكد الرجل حيرة المبتدئ، فهو قادم من الظلمات، وهي حيرة وجودية صارخة. ويتمنى الناقد لو توقفت تلك الحيرة عند المبتدى والمنطلق، لقد تجاوزتها على حد تعبيره إلى فجاج الطريق ومسالكها، وامتدت الغربة لتمس الرجل في كل شيء، ابتداء من الاسم، فهو لا يحمل اسم الرجل بالمعنى الصريح، غريب عن ذاته، وغريب عن محيطه وعن الآخر.

هذه الغربة في نظر الناقد، التي تلفه وتشرنق كل نبض فيه، تؤثر فيه تأثيرها العميق، وتتحول بالنسبة إليه وحشاً ضارياً، يحاصره ويلتهمه. هذه الحيرة التي يعيشها الإنسان، لا تنفي عنه أبداً الحلم، بل هي التي ترسخه، الحلم بالأشياء الجميلة من أجل الحرية.

ومن حلم الإنسان الارتقاء، الارتقاء بالروح الذي تطلبه النفس كلما تحررت من قيود الطين والتراب، وهو حلم على رأي الناقد، طلبه الأنبياء والفلاسفة والمفكرون والمبدعون على مر تاريخ الإنسانية.

ويضيف جلاوجي في استجلاء حيرة أبطال المسرحية متسائلاً، وأنى لمن كان يحمل سؤالاً أن يتخلص من الحيرة، ذاته وكل ما يحيط به، يدفعه لمثل ذلك، فإذا به يجد نفسه من جديد في دوامة الحيرة والبحث عن الحقيقية. الحياة تساوي الحيرة، الحيرة تساوي التساؤل، التساؤل يولد سؤالاً، وهو يدفع الآخر. وهكذا دواليك. فكيف يصمد الإنسان في فجاج هذه الحيرة؟ وأنى له لأنَّ يواصل طرح أسئلته، التي لا تنتهي دون زاد يحمله؟ زاده الوحيد الذي يجب أن ينضب: النور، والماء، والمرأة. يتساءل جلاوجي، لماذا هذا الثلاثي: الماء والنور والمرأة؟ مجيباً لأنها أصل الوجود، والمرأة أصل استمرار الحياة، وحقيقة وجودها(20).

يرى الناقد بأن الموسيقى هي الحاضن الأكبر والأقوى في هذا النص "تحولات عازف الناي"، وهو حضور بدهي، فعرسان الإنسان الفنان الشاعر، لا يمكن أن يترك بطله يتعرض لكل تلك الضغوطات، دون أن يمسح على

جراحاته بنغمات حنونة شجية. هذا الحضور يبدأ من المفتاح، بمجرد أن نضع أقدامنا على عتبة النص، ونمد يدنا لفتح الباب تتلقانا الموسيقى مفتاحاً، ويقصد بذلك الناقد العنوان "تحولات عازف الناي"؛ في العنوان لفظتان دالتان على الموسيقى، عازف وناي وكلمة، أولى قد توحي بالأثر منهما وهي لفظة تحول. حين الدارس في النص يمكن ن ينتزع اعترافاً من الشخصية الرئيسية، بأهمية الموسيقى في حياتها، فهي تنعش، وتجعل للحياة طعماً وقيمة. وإذا كانت الموسيقى تفعل ذلك الفعل، فإن انعدامها في رأي الناقد يقتل الحياة، ويطفئ النور، ويغتال أي إحساس بالحياة. وفي المقابل نلحظ أن الموسيقى، تشكل بفتنتها وجمالها خطراً جسيماً على الطاغية، الذي يسعى إلى قهر كل حركة تحرر، لذلك نرى شخصية الرجل تحس بالحرية والانطلاق خارج المدينة. وحدها الطبيعة . يضيف الناقد . حين تبتسم وتغرد، وتحلم وتزرع الأمل في النفس المرهقة المتعبة، ولولا ذلك ما كان للحياة طعم ولا ذوق ولا قيمة، ولما كان للإنسان أن يستمر في مناكبها مجاهداً، متسائلاً باحثاً عن فك اللغز (21).

ويواصل جلاوجي مساءلاته للنص المسرحي، مفككاً لحفرياته، يغوص في أعماقه طولاً وعرضاً. ما الذي يفعله الحكام كيفما كان مقامهم، غير إلغاء الآخرين مع اختلاف في نسبة هذا الإلغاء، لأنَّ أصل الحكم هو تنازل العامة عن طواعية أو كراهية للخاصة عن بعض أو عن كل حرياتهم. السلطة الطاغية تتهم الأبرياء بصنوف الاتهامات، فالرجل إرهابي دون جرم اقترفه، وعازف الناي متهم بإيواء إرهابي والتستر عليه. ورغم أن الأب قد حذر البطل من الثقة في السلطان، أو الاقتراب منه، فإن الرجل لم يخضع للسلطان ممَّا عرضه للاعتقال والتعذيب الشديد.

فهل يجوز أن ننهزم أمام جبروت الحاكم وطغيانه، يتساءل الناقد جلاوجي؟ ويجيب: لا. يجب أن نصمد من أجل انتصار الحب والخير.

ومهما تكن قوة الجلاد في نظر الناقد، لا بد أن يبزغ فجر الإنسانية، فجر الحب والخير. إنَّ فناء شهريار في قسوته الظالمة، لأنه يحث ضحاياه على الثورة ضده، وما دام الجمال كائناً في الوجود، فلا وجود للطغيان.

في مسرحية تحولات عازف الناي تتكئ شهرزاد على النمارق، لتحكي لنا طلاسم الإنسان. يظهر الرجل تائهاً في البداية، لا يعرف لنفسه طريقاً ولا خلاصاً، لا يجد للحياة طعماً ولا قيمة، تطارده الكلاب والأنياب وجحافل الظلام، فيهرب بنفسه إلى حضن الطبيعة، ثمَّ إلى حضن اللحن، وأخيراً إلى حضن المرأة، لا قيمة للحياة دون هذا الثلاثي المتناغم: الضوء، والماء، واللحن. يمنح الناقد فضاء كبيراً للمرأة كمخلصة ومنقذة، لقد استطاعت شهرزاد أن تنقذ الرجل من حيرته واكتئابه، وأن تعيد إليه الإحساس بالحياة وبجمالها، واستطاعت بالتالي أن تهزم الحاكم وكلابه وزبانيته(22).

يرى الناقد أن في مسرحية تحولات عازف الناي ثلاث شخصيات رئيسية ورابعة أقل حضوراً، ولكنها ذات تأثير قوي، وهي على التوالي: الرجل، الذي يمثل الغربة بكل أبعادها الاجتماعية والوجودية، وعازف الناي الذي يعد في المسرحية إكسير الحياة، والمرأة ماء الاستمرار والمواجهة والبقاء، وأخيراً رئيس المنصة، وهو يد السلطان وجبروته. أمَّا باقي الشخصيات فهي ثانوية وباهتة، كالفتاتين والحارس والنادل وصوت الأب وشبه المحقق وجنود.

وهناك أساليب كثيرة في نظر الناقد، يتمكن الكاتب بواسطتها رسم شخصياته، التي يخلقها

داخل نصه الإبداعي، ومن هذه الأساليب رسمها بالفعل، بالمظهر، بالفكر، بالرأي، بالكلام، بالمونولوج.

ــــ ،، ــــ

فقد أولى عرسان أسلوب الفعل أهمية قصوى، لدرجة أن تظهر المسرحية أمام القارئ حافلة بالحركة، من أول كلمة في العنوان، وهي "تحولات"، التي وردت جمعاً لمصدر تحول الذي يعني التغير، وهو فعل شامل على المستويات. والكلمة الثانية دالة على الحركة وهي فعل "العزف"، والكاتب لم يورد اللفظة فعلاً، بل أوردها اسم فاعل، لتدل على الفعل وصاحبه معاً، أمَّا الكلمة الثالثة، فهي الناي وهي آلة للحركة، لأنَّ الناي دون الفعل الذي صنع لأجله لا يمكن أن يسمى كذلك، وبالتالي فالنص يبدأ يلجه من بوابة الحركة.

يرى الناقد أنه مع تصفحنا للنص المسرحي، نجده يبدأ مباشرة مفعماً بالحركة في المشهد، حيث حركة الجبل في خضرته وشموخه، وفي نافورة الماء، التي تدفق في سفحه، وحيث لهب الدخان وألسنة النيران والأصوات المتنوعة، وبالفعل والحركة تنتهي المسرحية، مع اختلاف في نوع ذلك، حيث نجد ارتفاع صوت الناي وانتصار الحياة. وتبقى شخصية الرجل . في نظر الناقد هي الشخصية المحورية داخل النص الدرامي المتميز.

هذه الشخصية، التي تدل الأفعال الصادرة عنها أنها: شخصية مريضة، وقلقة، وخائفة، وبائسة، هاربة، وأحياناً شخصية متأملة، فرحة سعيدة، هادئة(23).

ــــ ،، ــــ

يشير الناقد إلى أن الكاتب استعمل كثيراً تقنية المونولوج والتداعي، حيث أسند هذه المونولوجات إلى الرجل في معظمها، ولم يسندها إلى غيره من الشخصيات إلا مرتين اثنتين؛ مرة إلى المرأة، ومرة أخرى إلى العازف.

ــــ ،، ــــ

كلما يلحظ الناقد أن اللغة في المسرحية ترتقي ارتقاء كبيراً في المونولوج، لتصل في أحايين إلى الشعر، أو النثر المرسل الجميل الخلاق. عبر الكاتب من خلال المونولوج عن حالة العطش القصوى، التي يعانيها الرجل، العطش إلى المعرفة، وإلى إدراك كنه الحقائق، واستكناه كل شيء، والخوف من القلق دائماً، ولذلك فهو يعيش حياة فارغة لا معنى لها.

أمَّا بخصوص لغة المسرحية، فيرى جلاوجي، وأنت تقرأ مسرحية تحولات عازف الناي، تحس نفسك مدعواً لحضور حفل بهيج، لا تملك فيه إلا أن ترقص فرحاً، كل ما حولك يعزف ويغني ويرقص فرحاً. فاللغة هفهافة شفافة، ترق وتشف، ترفرف بأجنحتها الحالمة في كل مكان، وكل شيء يتحول إلى قصيدة، ملحمة، أسطورة. إنها بحق ليلة سمر في واحة عربية، سقطت من ذاكرة شهرزاد، تتعالى في أنغام الشبابة.

لغة المسرحية لا تهدف إلى التفصيل، بل تعمد إلى التكثيف والانزياح، وخلق عوالم جميلة متخيلة، وهي ليست غريبة على أديب شاعر مثل علي عقلة عرسان، وإننا لا نملك أمامها إلا أن نتفاعل، مع جمالها بعيداً عن كل شيء آخر. كما أنها تشع على النص كله، فتحيله جميعاً إلى جنات من أحلام ذات عصف وريحان . على حد تعبير الناقد . ولو تتبعنا هذه النصوص الشعرية، لوجدناها تمثل نصف المسرحية تقريباً(24).

يشير الناقد إلى قراءته للمسرحية إلى ظاهرة التناص، فعرسان في هذا النص كان مشبعاً بالقرآن الكريم، يستروحه في كل منعطف، ويقطف من أفنانه عند كل فرع. يستلهم قصة قابيل وهابيل، كما يستلهم قصة نوح. وتغرف المسرحية

في نظر الناقد الكثير من فيوضات الصوفية وإلهاماتهم، في ارتقائهم الروحي، ومعانقتهم لعوالم الطهر والمثل العليا، من مثل: الحلاج، والسهروردي، وابن عربي، وابن طفيل.

وهذا الأسلوب المتميز لعرسان بلغته الخاصة وقاموسه المتفرد، وحضور نصوص خارجية، في فرادة خالصة من عبقرية عرسان في تطويع الزمان والمكان، ومؤشر أكيد على عمق تجربته، وكثافة مقروئيته وسعة اطلاعه، وقدرته الفائقة على استثمار ذلك الكل المتكامل في لوحاته، ومشاهده المسرحية، وحواراته وإشاراته.

موازنات القراءة.. أو نقد النقد

ينطلق عدنان بن ذريل في قراءته لمسرحية عرسان، إلى أن تحولات عازف الناي مسرحية ذهنية في الاغتراب، أو فقدان الذات، وخاصة من الاغتراب الاجتماعي، الذي يصيب الإنسان نتيجة القهر السياسي، وقد عمل المؤلف على تنميط أبطاله فيها، فعمد إلى صيغة الجلاد والضحية، جعلها وراءهم كضحايا لظلم الدولة.

تقوم مسرحية عازف الناي في رأي بن ذريل، على تجميع مشاهد حياتية، على الاغتراب، يعيشها الأبطال، ويحاولون تجاوزها، هي ذروات وجود وفعل؛ إذ يستمر القهر السياسي في المسرحية.

يرى الناقد ابن ذريل أن تحولات عازف الناي، غلبت المباشرة والعفوية على جميع أشكال الإيصال الأدبي فيها، فجاء محصول المسرودية . على حد تعبيره . عند القارئ للمسرحية أو المشاهد والمستمع لها: مجموع تقنيات اغترابية، عن تجارب البطال الثلاثة، الرجل، وعازف الناي، والمرأة.

المكان في المسرحية . وفي نظر الناقد ابن ذريل . متعدد ومنوع، غير أنه يلاحظ على هذه الأمكنة إنها موظفة توظيفاً تعبيرياً، لتعكس تجارب الأبطال، وتحولاتهم. وهذا الأمر هو الذي يمسح للمؤلف بتشغيل هذا التوظيف، في صالح التعبيرية والتلقين. وعلى هذه الشاكلة صارت تظهر في هذه الأمكنة؛ أشباح، وعيون، وأيدٍ مهمشة، وأعضاء متداخلة. وهذا الاستهلاك شيء تقني، وفني، في نظر ابن ذريل، يمكن اعتباره بمثابة تغريب، وتسطيح.

أمَّا الزمان في المسرحية، وفي تصور ابن ذريل، خاصة في بنائها المسرحي؛ فهو زمان فيزيائي، يظلل تسلسل المسرودية، بكل مشاهده فيها، يجري على خط صاعد، ترتبط به سلوكيات الأبطال والأحداث حولهم.

وهذا الزمان الفيزيائي، هو زمان العالم، والرباط بين الأحداث وأيضاً السلوكيات رباط السبب والنتيجة؛ أي الاضطهاد، السجن، التعذيب، الحكم بالموت، السقوط من الشاحنة، الهرب إلى سفح الجبل، استمرار المطاردة، الوقوع في قبضة السلطة، المحاكمة، والحكم بالموت من جديد.

ويرى ابن ذريل أن لغة المسرحية، تميزت بالرشاقة والشفافية، فجاءت خطاباتها معبرة ودقيقة؛ ولا عجب فنجاح الخطاب في تلاؤمه مع فحوى مضامينه، وخدمة إيصالها. فكيف تكون الحال، والخطاب هنا خطاب مسرحي، يعالج تجارب رهيفة وشائكة.

بينما يرى الناقد محمد عزام بأن مسرحية "تحولات عازف الناي" من أجرأ الروايات المسرحية، التي كتبت في العصر الحديث، لأنها تصور مأساة النقاء والتطهر في عالم الظلم والعهر، حيث أصبحت البراءة وصمة عار، والطيبة جهلاً وتخلفاً، في زمن طغت فيه المادة، وعم الظلم والطغيان. كل ذلك بلغة مسرحية تتراوح بين النثر التأملي والشعر الشعوري، الذي ينزف

من الوجدان كما ينزف الدم من الجراح.

ويذهب محمد عزام إلى أن الأسطورة تتجلى في مسرحية تحولات عازف الناي، وعلى وجه الخصوص عندما يتماهى (الرجل) الزاحف على الأرض بحثاً عن الماء بالهامة، ويندمج في الأسطورة، حتَّى ليصبح هو الهامة التي تزقو بطلب الماء والثأر من قاتليه.

يشير عزام إلى أن كثيراً ما يلجأ الكاتب عرسان إلى التعبير الشعري ضمن الحوار المسرحي، وذلك عندما تحتاج اللحظة النفسية مثل هذا التعبير، وعندما يحتاج الموقف التعبير الرقيق الشفاف. والواقع أن النثر الشعري، والشعر المنثور، والحوار المسرحي قد تعاونت جميعاً في التعبير المسرحي الجاد، والمثقل بمسئولية الالتزام الوطني والاجتماعي.

بينما يخلص الناقد الجزائري عز الدين جلاوجي في دراسته لمسرحية "تحولات عازف الناي"، إلى أنها مسرحية ذات بعد إنساني عالمي، لأنها تتعرض بالأساس لقضايا وجود الإنسان وصراعه مع ذاته، مع تعدد وشساعة مفهومية الآخر، وهي من طبيعة الإنسان وفطرته. صراعه الأول كان مع نفسه، من هو؟ ومن أين جاء؟ وهي حيرة أبدية أزلية، رافقت الإنسان وما زالت ترافقه، كلما تكشف له شيء من اليقين، تهاوى في أودية الشك. غير أن الرجل في رأي الناقد ينتهي إلى اليقين، مستنداً إلى رؤيا إسلامية، في حيرته، ويقينه.

ولا نكاد نميز . حسب جلاوجي . ونحن نلج المسرحية بين بطل عرسان الرجل، وبين بطل ابن طفيل "حي بن يقظان"، كلاهما يتعرض للحيرة، وكلاهما يصل إلى اليقين. صراعه الثاني تمثل مع الآخر، حين حاول إقصاءه وتغريبه ورفضه واغتيال حريته، وكأن عرسان في نظر الناقد أراد أن يقول لنا إنَّ ما يجب أن نرفضه بقوة، وما يجب أن نحاربه، وما يجب أن نثور ضده، هو من يغتال حريتنا.

يبدو أيضاً الرجل . في تصور الناقد . بجلاء صراعه مع الطبيعة، إنَّ الرجل الإنسان يعشق الطبيعة بكراً عذراء، كما خلقها الله يختار الجبل والكهف، وفي المقابل يرفض تشويه الإنسان لهذه الطبيعة، من خلال إقامة أكوام من الإسمنت تسمى المدينة، أو من خلال إهمالها لتتحول إلى صحراء قاحلة.

—— " ——

يرى جلاوجي أن لا سلاح للرجل في كل ذلك إلا قوة إيمانه بالقضية، وحبه للحياة والخير والجمال والحرية والموسيقى، وتقديس الإنسان الذي لا يجوز له أن يغرق في شهواته وملذاته، بل عليه أن يرنو للقيم السامية العليا، وعليه أن يحقق الانسجام بينه وبين الله والطبيعة والآخر.

—— " ——

يرى الناقد أن علي عقلة عرسان، قد استغل كل أساليب التشخيص المعروفة، من أجل رسم صورة دقيقة لشخصية الرجل، وهي الشخصية المحورية في المسرحية، ولكن يجد الناقد غلبة التشخيص على الفعل والمونولوج على بقية الأساليب لأخرى، فالفعل دالة على الحركة، وهي دالة على القلق، الذي ظل ملازماً للرجل، بل وعلى رفض الواقع والهروب منه إلى واقع أجمل وأرقى. أمَّا المونولوج فهو دال على حالة الانعزال، التي كان الرجل يحاول اللجوء إليها والنوم في حضنها، وهي أيضاً نوع من الهروب، وفيها نوع من التأمل لمراجعة الذات والآخر.

من خلال نص المسرحية، يتراءى للناقد جلاوجي كأن عرسان يشيد ملحمة الإنسان بموسيقى الألفاظ، يرتقي بلغته حد الشعر، حيث التكثيف والغموض والرمز والانزياح والمعاصرة، ويشتد عليها حين يحن إلى الجذور، فإذا هي جزلة قوية شديدة.

المصادر والمراجع الهوامش:

(1) . عدنان بن ذريل: مسرح عقلة عرسان، دمشق . 1980، ص: 47، 48.

(2) . علي عقلة عرسان: مسرحية الفلسطينيات، وزارة الثقافة، دمشق . 1971، ص: 25، 26.

(3) . علي عقلة عرسان: مسرحية الشيخ والطريق، وزارة الثقافة، دمشق . 1971، ص: 23.

(4) . علي عقلة عرسان: مسرحية زوار الليل، وزارة الثقافة . دمشق . 1971، ص: 34.

(5) . علي عقلة عرسان: مسرحية السجين 95، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق . 1978، ص: 44.

(6) . علي عقلة عرسان: مسرحية عراضة الخصوم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق . 1976، ص: 38.

(7) . علي عقلة عرسان: مسرحية الأقنعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق . 1978، ص: 21.

(8) . علي عقلة عرسان: مسرحية الغرباء، وزارة الثقافة، دمشق . 1974، ص: 35.

(9) . علي عقلة عرسان: مسرحية رضا قيصر، وزارة الثقافة، دمشق . 1975، ص: 42.

(10) عدنان بن ذريل: تحولات عازف الناي، قراءة ألسنية، نقدية، تحليلية للمسرحية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق . 1997، ص: 10.

(11) المرجع السابق، ص: 18.

(12) . المرجع السابق، ص: 25.

(13) . المرجع السابق، ص: 39.

(14) . المرجع السابق، ص: 67.

(15) . محمد عزام: وجوه الماس، البنيات الجذرية في أدب عقلة عرسان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق . 1997، ص: 59.

(16) . المرجع السابق، ص: 62.

(17) . المرجع السابق، 63.

(18) المرجع السابق، ص: 65، 66.

(19) عز الدين جلاوجي: هكذا تكلم عرسان، شطحات في عرس عازف الناي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق . 2003، ص: 12.

(20) . المرجع السابق، ص: 16.

(21) . المرجع السابق، ص: 21.

(22) . المرجع السابق، ص: 26.

(23) . المرجع السابق، ص: 34.

(24) . المرجع السابق، ص: 53.

■■■

المسار السردي في قصة
(دروب عبر الضباب) لعبد الله مسعود أرحومة

أ.د.عبد الجليل غزالة- المغرب

فرضيات العمل:

ما منبع تطورات ورؤى الباحثين في مجال السرديات؟ كيف يبلور القاصّ الليبي المعاصر، عبد الله مسعود أرحومة، مفهوم "السرد من الخلف" في قصته (دروب عبر الضباب)؟ ما أهم شخصيات هذا العمل؟ كيف يستطيع "الحدث الأكبر" أن يحدد عقدة القصة من منظور لساني . خطابي؟.

المسار السردي:

يرسم القاصّ الليبي المعاصر، عبد الله مسعود أرحومة مساره السردي بالنسبة لعمله الموسوم بـ(دروب عبر الضباب)(1)، من خلال وجهة نظر خاصة وتصور محدد عن الواقع الليبي المعيشي ووعثاء السفر إلى الخارج وآلام الغربة... يقدم الباحثون في السرديات عدة تصورات ورؤى، نابعة من أعمال الناقد الفرنسي جون بويون، الذي حدد ثلاثة تصورات في هذا الإطار:

1 . تصور سردي من الخلف: يتحكم القاصّ في الشخصيات، مما يجعله حراً يتجاوز مستوى الإخبار والأسلوب التقريري.

2 . تصور سردي من الخارج: تكون معرفة القاصّ أقل من معرفة الشخصيات؛ حيث يبقى تابعاً لها.. إنها تفلت منه في عدة مناسبات وترحل بعيداً عن مجال تفكيره.

3 . تصور سردي مصاحب: تتساوى معارف الكاتب والشخصيات، ويقع انتفاء البطل بشكل متميز...(2)

التصور السردي من الخلف في القصة:

يقدم إلينا عبد الله مسعود أرحومة في قصته (دروب عبر الضباب) شخصيات متنوعة الملامح، متعددة المواقف والسلوكيات، مما يبرز زخم ثقافة الكاتب وعمق معارفه الذهنية، التي تبسط أمامنا وجهة نظر خاصة.. هذه الشخصيات هي:

أ . أم دانييلا.

ب . لطفي.

ج . دانييلا.

يتحكم الكاتب في تفاصيل الأحداث؛ إذ يعالجها بدقة وعمق. نجد في هذا الاتجاه هيمنة الحدث الأكبر، وهو: علاج لطفي من مرض العيون وعلاقته بدانييلا وأمها.

خلق هذا المرض وهذه العلاقة عدة سلوكيات ومواقف متباينة، جعلت لطفي ودانييلا وأمها يتصرفون ويعبّرون عن مكنونات ذواتهم، مما يحدد نسق حياتهم اليومية، ومستواهم الفكري والاجتماعي.

— " —

يمثل الاعتماد على "الحدث الأكبر" المذكور إطاراً مرجعياً في دراستنا اللسانية الخطابية لهذا العمل؛ إذ إن ذلك يساعدنا على معرفة:

— " —

أ . صيرورة أحداث القصة (بداية نهاية).

ب . تطور المسار السردي (– الرؤية).

ج . صراعات الشخصيات ومسارات أفعالها.

يجسّد مرض لطفي وعلاقته بدانييلا وأمها نواة عقدة قصة (دروب عبر الضباب) عند عبد الله مسعود أرحومة لأن هذين الأمرين يبنيان محتوى القصة بأكملها. يتطلب فهم وتأويل هذه الأحداث قراءة متأنية ملتزمة(2).

يسيطر "المسار السردي من الخلق" على القصة؛ إذ إنه يولّد ويفجّر عدة دلالات، ويخلق مواقف وتصورات متنوعة بالنسبة للشخصيات المحورية الثلاث في هذا العمل (شخصية لطفي + الأم+ دانييلا). يتعاظم شأن هذا المسار عبر مراحل القصة، فهو المحرك لأحداثها وموصلها بعالم الشخصيات.

يبرز الكاتب السارد، ضمن هذا المسار، معرفة عميقة بالأحداث والشخصيات؛ حيث يرسم حركاتها وسكناتها:

1 . جلسات لطفي مع أم دانييلا لاحتساء القهوة.

2 . حادث فقدان لطفي لبصره.

3 . انشغال أم لطفي بغزل الصّوف.

4 . علاقة لطفي بأحد عصافير الجوار.

5 . مشاعره اتجاه أم دانييلا.

6 . رحيل شقيق دانييلا وتشبيه لطفي به.

7 . حزن الأم على ابنها الغائب.

8 . تعلّم لطفي لغة القوم وإحساسه بالأمان بينهم.

9 . عودة دانييلا من إسبانيا.

10 . شوقها لمقابلة لطفي.

11 . جولات لطفي صحبة دانييلا.

12 . ألم فراق دانييلا لأخيها.

13 . وصف جمال الديار الإسبانية وعظمة تاريخها.

14 . حديث القلوب وتداخل المشاعر.

15 . إجراء اختصاصي العيون عملية للطفي.

16 . تأهب لطفي للعودة إلى شمال أفريقيا.

17 . جولة لطفي الأخيرة في القرية صحبة دانييلا.

18 . صعوبة الوداع وفيضان المشاعر.

19 . عزف دانييلا قطعة موسيقية عربية.

20 . مشهد سقوط المطر.

21 . الوداع.

تطلعنا هذه الأحداث والمواقف الخاصة بشخصيات القصة، على تحركات وسلوكيات وأفكار مختلفة العلاقات والوظائف. فالسارد ينتقد ويساير بعضها أو يعارض ويستقبح بعضها الآخر. إنه يملك دراية كبيرة بالدوافع والكوامن والأبعاد الخاصة بهذه التحركات والسلوكيات والأفكار.

— " —

يقوم الكاتب السارد بعرض أحداث القصة بشكل دقيق، من خلال "المسار السردي من الخلف" إنه يدقق في كل الجزئيات والتفاصيل، مما يجعله خبيراً بالماضي والحاضر والمستقبل المتعلق بهذا المجال.

—— '' ——

يرسم "المسار السردي من الخلف"، عند عبد الله مسعود أرحومة جوانب الواقع، من خلال وجهة نظره الخاصة. إنه يبدي رأيه في العلاقة بالأجنبيات وجمال طبيعة الغرب والغربة والحبّ. كما يقدم أيضاً رؤيته الخاصة للأحداث ومواقف الشخصيات وسلوكياتها.

تتجلى مظاهر "المسار السردي من الخلف" في قصة (دروب عبر الضباب)، بالارتكاز على وصف السارد وعلاقته بالشخصيات:

أ ـ السارد ولطفي:

يروم السارد بأسلوبه الشاعري "تذويب" بعض الفوارق الاجتماعية

ـ "هزّ رأسه مبتسماً.. ربتت على يده بحنان.. تعوّد دائماً منذ الحادث المشؤوم الذي أودى ببصره أن يركن هناك في حضن الصمت وحيداً... تمنّى وهو ينهض معها مبتسماً لو تخاطبه بدون كلمة "مِسْتَرْ" سمع صرير أحد الأبواب.. وعندما أصبح داخل الغرفة،شعر بجوها الدافئ...".

ب ـ السارد وأم دانييلا:

تتغير الجمل والصيغ وتتنوع المقاصد، حيث نجد طغيان "الوصف النفسي":

ـ "في همس اللحظات المفعمة بدفء اللقاء امتدت يدها لتحض يده الممدودة، باتجاهها.. من نبرات صوتها عرف أنها تجاوزت الستين بقليل وبقية من لفح الشباب ينمّ عنه رنين حنجرتها الموسيقي الإيقاع...

حاولت أن تكلمه بالعربي وبلهجة مكسورة الحروف، ولكنها توقفت بعد كلمات معدودة... وبدأت تتحدث بلغتها بشكل سريع.. وهي تساعده على الجلوس بمقعد مجاور... ربتت على يده بحنان وهي تناوله فنجان القهوة... تناهى صوتها برنّة حنونة لا تختلف كثيراً عن نبرات أمه...".

ج ـ السارد ودانييلا:

ـ" وقفت أمامه مبهورة الأنفاس تتكلم بسرعة.... ربّما كانت شاخصة تنظر من خلال النظارة السوداء... عندما كانت أمي تكلّمني عنك في اتصالاتها كنت أحسب أنك في منتصف الخمسينات. لم أكن أتصور على الإطلاق أنك لم تتجاوز الخامسة والعشرين من عمرك... تحدثت إليه طويلاً بعد رحيل أخيها. لم تعد تطيق البقاء هنا. انتابتها حالة من الاكتئاب النفسي الحاد...

د . السارد ووصف الفضاء: يحدد السارد في قصة (دروب عبر الضباب) عدة أماكن وأوقات متنوعة؛ مثل: اللحظات، الستين، بعد، أمام، هناك، الأيام، بين، قبيل المغيب، الغرفة، المسافة، الجهة المقابلة، أمام المدفأة، هذه الدنيا، البيت، الشرفة، حيث، المساند العالية، القمم البعيدة، مدى ثلاثة أشهر، ذات يوم، إسبانيا، قريب منه زمناً، الفصل منتصف الربيع، النافذة، مبكراً، المطار، ليالي الصيف، سفوح، أسفل الوادي، آخر الطريق، ثلاث مرات، مدخل البيت، شمال أفريقيا، التلال البعيدة، منتصف الخمسينيات، الخامسة والعشرين، خمس دقائق، الحمادة في الربيع، ثمانية قرون، المصحة، الخلجان البعيدة، ستة أشهر، صباح اليوم، غداً الساعة العاشرة صباحاً، المطعم، عند المساء، مبكراً، صالة المنزل، كل سنة مرة، منارة العمر...

لقد بنى عبد الله مسعود أرحومة علاقات وشيجة بين تصوراته والفضاءات التي تتحرك فيها شخصياته. جاء ذلك رقراقاً على لسان السارد. أبرز هذا الأخير آلام لطفي من جرّاء فقدان

البصر وثقل وطأة الغربة ولواعج الحنين إلى الوطن واضطراب عواطفه وأصالتها بشأن علاقته بدانييلا وأمها.

يصوّر لنا السارد بصيغ بلاغية عربية سَلِسة وضعية لطفي النفسية والصّحية والاجتماعية. نجده ينتقد ممارسات وسلوكيات بعض شخصيات القصة لأنها تريد القفز على تراثها، متجاوزة آلام وقهر واقعها. فالبطل يعالج نفسه من مرض العيون خارج الوطن، مما يبرز نواقص البلاد في هذا المجال. يشدّ السارد البطل إلى ثقافته وجذوره...

تبرز هذه الآراء النقدية الرفض لسلوكيات وممارسات بعض الشخصيات، كوصف نفسية دانييلا: "... وتعكسان إحساساً عميقاً بمرارة... ومأساوية النتائج تعالى نحيبها حاراً لحظات، ثم تحول إلى بكاء متواصل مؤلم إلى درجة العذاب.. طارداً من أعماق مثخنة بالجراح ومنبثقاً من ترسّبات تنضح بالمرارة.. ومثقلة بمشاريع الفشل والخيبة.. تغسل ما علق بروحها من غبار زيف حضارة خادعة أعطت للإنسان عندهم حرية لا محدودة للسلوك... أحسّ بيدها باردة كالثلج تقبض على يده، بقوة كالغريق الذي وجد ما يتشبّث به بعد أن أعيته مصارعة الأمواج وأصبح يكابد أحاسيسه باليأس...".

إن الأحكام والتقييمات التي يقدّمها عبد الله مسعود أرحومة على لسان السارد، تجسّد مواقفه وأفكاره ككاتب. يتجلى ذلك في نهاية القصة وبعض الوضعيات. إنه قاصّ ملتزم يرفض الحلول الاستسلامية والطرق المسدودة والاستلاب...

تتنوع التصورات والملامح والقيم التي يقدمها السارد في قصة (دروب عبر الضباب) عن كل شخصية: نجده يعرض:

1 . شخصيات واقعية؛ مثل لطفي وأمه وأم دانييلا، حيث يتماثلون في بعض المآسي والأزمات والصراعات النفسية ويلتقون في نفس التفكير والأهداف والنهايات. كما أنهم يعيشون نفس الوحدة والغربة وفقدان شيء عزيز عليهم:

أ – لطفي فقد بصره، وترك أمه وحيدة في الوطن.

ب – أم دانييلا أضاعت ولدها، وسافرت ابنتها.

تبحث هاتان الشخصيتان والمتشابهتان عن مجاراة واقعها، تسعيان إلى الاستقرار والأمان.

لقد طرح المؤلف وجهة نظره، في الغربة والجذور والحضارة الغربية وعواطف الأجنبيات، على لسان لطفي ودانييلا وأمها.

سعى الكاتب إلى تقديم شخصية ثالثة مناقضة للسالفتين المتشابهتين(3). لقد عرض لنا شخصية دانييلا، الفتاة الغربية الرافضة لعدة قيم وعادات والمتحررة إلى أبعد حدود، متجاوزة أفكار لطفي وأمها، دون أي نضج أو تأنٍ، غير ملتزمة ببعض القيم الأخلاقية والدينية. إنها مندفعة؛ مثل العديد من الفتيات في عمرها. (العلاقات العاطفية، إثبات الذات، الرحلات مع الرفاق....).

لقد قدّم عبد الله مسعود أرحومة شخصية البطل في قصة (دروب عبر الضباب) بصورة مغايرة عن باقي الشخصيات. فالسيد لطفي شاب في الخامسة والعشرين من العمر، فقد بصره في حادث مشؤوم، ومع ذلك لم يقنط أو يستسلم أو يكن ثائراً متذمّراً. إنه يتعامل مع آلامه بصبر وشجاعة ويجابه الغربة وسكان الغربة ويتجاوب مع بعض الأفكار ويجادل ويناظر بعض القيم الثقافية والحضارية الغربية مع دانييلا وأمها.

عرض السارد شخصية الأم بطابعها المتميز؛ فأم لطفي وأم دانييلا تتسمان بعدة

صفات وخصال؛ مثل:

أ . الصبر والتحمل.

ب . التضحية.

ج . تحمل المسؤولية.

د . نكران الذات.

هـ . تماسك الأسرة.

ــ ‹‹ ــ

إن شخصية والدة لطفي ووالدة دانييلا تقاومان ضد التيارات الخارجية، الهاجمة على تربية الأبناء وتدمير الأسرة. كما أنهما تشكلان سنداً ودعماً كبيراً لأبنائهما (لطفي، دانييلا، شقيقها...).

ــ ‹‹ ــ

يبرز لنا السارد هنا وجهة نظر تقليدية لنموذج الأم التي تبذل كل ما لديها من أجل الأسرة والأبناء والمجتمع، دون المطالبة بالمقابل، فهي لا تفاضل بين الابن المنحرف والسوي. إن قلبها يتسع للكل.

إن دراستنا "المسار السردي من الخلف" عند عبد الله مسعود أرحومة لم تتعرض لكل أقسام الشخصيات. فبالإضافة إلى الأنماط الواقعية والمتخيلة. نجد شخصيات ساكنة/مسطحة أو مدورة/متطورة وأخرى نموذجية أو محللة. كما أننا لم نفصّل القول في أقسام الشخصيات (رئيسية، ثانوية، عابرة)4).

لقد ركّزنا على تحليل بعض الشخصيات والوقائع والأشياء لتحديد فضاء القصة (الزمان + المكان) لكي ننقل إلى القارئ وعياً وإدراكاً معينين.

حرّك الكاتب شخصية لطفي ودانييلا وأمها في "سياق مكاني معين وحسب إيقاع زمني محدد..."(5)، مما خلق:

أ . إدراكاً للاختلافات وأشكال واتجاهات النصّ القصصي بكل سهولة.

ب . بناءً فكرياً وفنياً رائقاً من خلال إبراز تماسك واتساق عناصر النص القصصي.

ج . ربطاً "للكون القصصي" بالواقع والقارئ لتحقيق تفاعل بينه وبين شخصيات وأحداث هذا العمل السردي.

ينقسم "الزمن القصصي" إلى قسمين:

1 . زمن الإبداع: يمثل فترة الكتابة بكل ظروفها وملابساتها.

2 . زمن القصة: يجسد شريط أحداث القصة؛ حيث نجد الكاتب هنا يعرض لنا شخصياته (لطفي + دانييلا + أمها...)، مستعملاً بكثرة زمن الماضي، ثم المضارع.

إن الأحداث التي وصفها والشخصيات التي رسم ملامحها في هذا العمل تحمل عدة أبعاد:

أ . **البعد الاجتماعي:** وجود موضوع الأسرة ودور الأم فيها (أم لطفي، أم دانييلا). فالتربية الأسرية عند الكاتب تعتبر أساساً للمجتمع العربي التقليدي؛ إذ أنها مرتكزة ودعامة كل البنى الأخرى التي يحتوي عليها (بنية فكرية، بنية اقتصادية، بنية ثقافية...).

أبرز المبدع لنا الصراعات والأزمات النفسية للأسرة من خلال مرض الأولاد ورحيل بعضهم وغربة بعضهم الآخر...

ب . **البعد السياسي:** يتمثل في مقاومة بعض أطروحات الحضارة الغربية (العلاقات، الثقافية، الحرية، الاستلاب) والمحافظة على الأصالة وخصائص الوطن.... يبرز هذا البعد تفاوت مستوى الفكر والثقافة بين لطفي ودانييلا وأمها.

فشخصية لطفي "متجذرة" الانتماء ولا تنمّ عن اغتراب أو خيانة للقضايا والمبادئ القومية.

ج . **البعد الثقافي:** قدم عبد الله مسعود أرحومة

عدة صور لأنشطة وممارسات ثقافية(6):

* علاقة الموسيقى العربية بالغرب: عزف دانييلا لموسيقى عربية تعلمتها من أستاذ إسباني درس الموسيقى بالقاهرة.

* غزل أم لطفي للصوف...

* طريقة تقديم المأكولات والمشروبات.

* بناء البيوت وتنظيم الغرف...

***

الهوامش:

(1) نشرت هذه القصة بالعدد 26 من صحيفة الأصالة بنالوت.

(2) تطرح "نظرية التلقي" عدة مستويات وشروط ومفاهيم في مجال قراءة النصوص، من حيث الفهم والتأويل. ينظر في هذا الصدد كتاب (الخروج من التيه) لعبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، العدد 298، 2003م.

(3) الشخصيات السالفتان يقصد بهما أم لطفي وأم دانييلا.

(4) عبد اللطيف الجابري، بوشعيب الحسيني، عبد الرحيم أيت دوحو، نجيب محفوظ، دراسة وتحليل، أفريقيا . الشرق، الدار البيضاء، ص 14.

(5) المرجع نفسه، ص 15.

(6) ينظر العدد 26، من صحيفة (الأصالة)، الثلاثاء، 3 من ربيع الثاني، الموافق، 4 من شهر يوليو 2001م. تصدر عن اللجنة الشعبية للإعلام بشعبية نالوت، كل منتصف شهر.

■■■

استلهام الموروث السردي في القصة العربية:
زكريا تامر نموذجاً

د.عبد الله أبو هيف- سورية

1 ـ مقدمة:

عدت القصة العربية تقليداً غربياً حتَّى وقت قريب، بل إنَّ جمهرة عريضة من الباحثين والنقاد حاكمت التشكل القصصي العربي الحديث وفق تقليده الغربي، فالقصة الفنية هي التي "تقلد" الغرب، وعوملت الكتابات القصصية التي تعيد أو تستعيد الأشكال السردية الموروثة مثل المقامة والحكاية بتقدير أقل من القصّ المسترشد بالقصص الغربي، غير أن نزاعات الهوية القومية وإكراهاتها وضعت التجربة السردية العربية برمتها على محك الإبداع الأصيل الذي يبتعث تقاليده في سيرورة وعي الذات والآخر.

وقد شهدت ساحة الإبداع القصصي خلافات متتالية حول آليات هذا التشكل القصصي ومفهوم التأصيل السردي نفسه، وترافق ذلك مع عمليات الوعي بالتاريخ المتعاظمة بعد الحرب العالمية الثانية وتحقق "الاستقلال" عن الاستعمار وإن تداخل في مراحل كثيرة مع تجاذبات الاستتباع واستتباباته في هذه الانعطافة أو تلك، في هذا المجال أو ذاك، فتباينت النظرات لهذه القضية من مفهوم المؤثرات الأجنبية إلى التبعية والمثاقفة والتثاقف والمثاقفة الحضارية إلى العولمة التي تنفي الخصوصيات الثقافية، وتشيع نمطاً واحداً استهلاكياً بالدرجة الأولى، فخاض القاص العربي في غمار تجريبه السردي نشداناً لأصالة لا تخفى.

وقد تبدت إشكالية استلهام الموروث السردي في أدب نجيب محفوظ مثالاً لاحتدام الصراع بين المؤثرات الأجنبية والمكونات الموروثة، فرأينا استعادة متألقة للأشكال السردية: الحكايات في "حكايات حارتنا" (1974م)، والليالي في "ليالي ألف ليلة وليلة" (1981م)، والمنامات في "رأيت فيما يرى النائم" (1982م)، والأخبار في "حديث الصباح والمساء" (1987م)، والشذرات في "أصداء السيرة الذاتية" (1996م).

وقد اتسعت عمليات استعادة أشكال كثيرة من الموروث السردي ما تزال طي التراث مثل سرد البركة لدى محمود طرشونة في كتاب "المعجزة" (1998م)، وسرد التكاذيب في "حكاية

سـحارة" لعبـد الله الغـذامي (1999م)، والسـرد التـاريخي لـدى سـالم حميش فـي "مجنـون الحكـم" (1992م)، و"العلاّمة" (1997م).. إلخ(1).

لقد حفل الموروث السردي بأشكال متعددة هـي مـنجم لإثـراء الإبـداع القصصـي وتطـويره وتحديثـه ضـمن تقاليده القوميـة، علـى أن الأبـرز بينها هو شكل الكتاب القصصي الدال على أنماط قصصـية يجمـع بينهـا تتضـيد مـا، حيـث يتـألف النمط القصصي من مجموعة قصص أو حكايات أو أخبـار قصصـية أو أحاديـث سـمر، أو سـرد سيري.. إلخ(2) فيما هو أقرب إلى السرد المفتوح.

ويلاحـظ اعتمـال القـص العربـي الحـديث بأشكال سردية موروثـة بعيدة عن دائرة الاهتمـام الحـديث إلـى وقـوع قريـب مثـل السـرد الصـوفي الديني والأسطوري، وقد أطلق مثل هذه الأشكال محمود المسعدي في كتابه "حدث أبو هريرة قال" (1972م)، ونمّـاه جمعـة اللامـي فـي مجموعاتـه القصصـــية "اليشـــن" (1978م) و"الثلاثيـــات" (1979م)، وروايتـه "المقامـة اللاميـة" (1983م). حتَّى صـار إلـى ظـاهرة رئيسـة من ظواهر الكتابـة القصصـية العربيـة خـلال العقـود الثلاثـة الأخيـرة. ويؤشر هذا الاعتمال بالموروث السردي إلى الشأو العـالي والبليـغ للتأصـيل القصصـي تثميراً لتقاليـده في التجديد والتحديث.

2 ـ تجلياته في القصة السورية:

لـم ينقطـع القـاص العربـي فـي سـورية عـن شـواغل التأصـيل، ويندر أن نجد قاصاً معتبراً لم يدغم تحديثـه القصصي بعمليات استلهام الموروث السردي، وأشير إلـى نمـاذج دالّـة عند عبد السلام العجيلـي وحسـيب كيـالي ووليد إخلاصـي وياسـين رفاعيـة وصـدقي إسـماعيل وألفـة الأدلبـي وجـان ألكسان وأحمد زياد محبك.

تسـاوقت عمليـات إعـادة المـوروث السـردي واستعادته لدى عبد السلام العجيلي منذ مجموعته الأولـى "بنت الساحرة" (1948م) التـي يظهـر فيهـا الصـوغ الحكـائي للمتن القصصـي جلياً، ثمَّ كتـب الأشكال السردية الموروثة صريحة كالحكايات في سرد السيرة والرحلات في "حكايات من الرحلات" (1954م)، والمقامـــات فـــي الســـرد القصصـــي الساخر والناقد في "المقامات" (1963م) والحكايـة أو النـادرة أو الخبـر فـي مجموعاتـه "فـي كـل واد عصـا" (1984م) و"فصـول أبـي البقـاء" (1986م) و"حكايـات طيبـة" (1986م)، ثـمَّ مـازج الصـوغي الحكائي وكتابة المقالة والمقالة القصصية كما في كتابــه "عيــادة فــي الريــف" (1978م) إذ يكتــب المقالـة بصـياغة منغمـرة بـأعراف الخرافـة والنـادرة والطرفة أحياناً، وفـي كتاب "سبعون دقيقة حكايات" الـذي يقـارب كتابـة البحث بأسلوب الحكايـة، وفـي كتاب "حفنة من الذكريات" (1987م) الذي يصـوغ فيه جوانب سيرية بالأسلوب نفسه.

على أن كتابته القصصية برمتها اكتسبت أصالتها من صوغها التقليدي أو الاتباعي الذي يعني جوهر فهم القصة،ومنطلقه المبنى الحكائي والسعي الأصيل لتحديثه، ويتبدى ذلك على نحو شديد الجاذبية والتألق والتأثير في غالبية مجموعاته القصصية بعامة، وفي مجموعته "حكاية مجانين" (1972م) بخاصة.

واتجـه حسـيب الكيـالي إلـى استمداد التقاليـد الســردية الموروثــة فـــي فنـــه القصصـــي منـــذ مجموعتيـــه الأوليتـــين "مـــع النـــاس" (1953م) و"أخبـــار مـــن البلـــد" (1956م)، ويتـــداخل تقليـــد الصوغ الحكائي مع الصوغ الإخباري ثمَّ ما يلبث أن يصـــير صـــوغ مـــتن حكـــائي مشـــبع بســـمات الحكاية الشعبية كما في مجموعاته التالية: "حكاية بســـيطة" (1972م) و"تلـــك الأيـــام" (1977م) و"الحضور في أكثر من مكان" (1979م)، و"من

حكايات ابن العم" (1992م).

—— ” ——

ويلمس المرء في كتابة حسيب كيالي القصصية الكثير من لوازم الحكاية الشعبية في بناء قصصه المصادفة والمأثورات الشعبية ومحاولات كسر الإيهام بمخاطبة المتلقي من الرواة أو توهم ذلك وصولاً إلى نفح سرده روح الحكاية.

—— ” ——

ولعل وليد إخلاصي أحد رواد التحديث القصصي من أبرز الباحثين عن التأصيل في مرحلته الأخيرة، فظهرت عنايته بأسلوب الحكاية في كتابته الأولى كما في مجموعتيه "دماء في الصبح الأغبر" (1968م) و"الطين" (1971م)، ثمَّ جاءت أعماله السردية خلال العقدين الأخيرين إسهاماً كبيراً في ابتعاث الموروث السردي والبناء السردي الحديث على مثاله الأبقى كما في كتابه القصصي الذي حمل اسم رواية "حكايات الهدهد" (1984م) على وجه الخصوص.

ووضع ياسين رفاعية قصته في متن حكائي شديد الكثافة في تنضيد حوافزه القصصية، في مجموعتيه "العصافير" (1974م) و"الرجال الخطرون" (1979م)، ويتميز المتن الحكائي في قصص رفاعية بانتظامه في مدار بنية رمزية أو استعارية مؤثرة.

وقد استطاع صدقي إسماعيل أن يثمر الموروث السردي ولا سيما عناصر الخبر والحكاية والبركة والسرد الأدبي قصة فنية حديثة في مجموعته "الله والفقر" (1971م).

وأبدعت ألفة الأدلبي قصة تقليدية تنهض على التقاليد السردية الموروثة منذ مجموعتها الأولى "قصص شامية" (1954م)، وتابعت تجويدها الإتباعي لهذه التقاليد في مجموعاتها "وداعاً يا دمشق" (1963م) و"يضحك الشيطان" (1970م) و"عصي الدمع" (1976م).

وفعل ذلك جان ألكسان في غالبية قصصه، وكانت مجموعته الثانية "نهر من الشمال" (1963م) علامة بارزة من علامات تطويع المتن الحكائي لنسق التنضيد الحديث لحوافز قصصية ممعنة في واقعيتها، ثمَّ أحاط هذه الحوافز بالمأثورات الشعبية في مجموعته "المعادة" (1972م). وتابع دأبه في تمثل التقاليد السردية الموروثة في مجموعاته اللاحقة "الحدود والأسوار" (1971م) و"جدار في قرية أمامية" (1977م) و"الحوت والزورق" (1981م).

وشاع استلهام الموروث السردي لدى الأجيال اللاحقة، واذكر منهم أحمد زياد محبك في مجموعته الأولى "يوم لرجل واحد" (1986م)، وتحفل مجموعاته التالية بامتلاك جمالي لهذه التقاليد في بناء المتن الحكائي لقصصه، ولا سيما "حلم الأجفان المطبقة" (1996م) و"عريشة الياسمين" (1996م) و"طعم العصافير" (2001م) و"العودة إلى البحر" (2001م)، ثمَّ بلغت عنايته بالموروث الحكائي الشعبي حداً أقصى حين أعاد صياغة مجموعة كبيرة من الحكايات الشعبية في سرد فني محتفى به في كتابه "حكايات شعبية" (1999م)، وقد قدم له بدراسة نقدية وعلمية عن معنى الإعادة وأهميته.

3 ـ حضوره في قصص زكريا تامر:

بدأ استلهام الموروث السردي عند زكريا تامر(3) على استحياء في مجموعاته الأولى "ربيع في الرماد" و"الرعد" و"دمشق الحرائق" و"النمور في اليوم العاشر"، إذ نقع في الأولى على شكل الحكاية في القصتين "ربيع في الرماد" و"العصافير"، وفي الثانية على شكل الخبر في القصتين "النسيان" و"خضراء". وحوت المجموعة الثالثة قصتين تستفيدان من شكل الحكاية في "الدأب لنا وللطيور السماء" و"رحيل إلى البحر".

وأشـارت المجموعـة الرابعـة إلـى اسـتعادة شـكل الكتاب القصصي أو السرد داخل السرد أو تعدد دوائر السرد المتداخلة في قصة "الملك".

ثمَّ تعاظم استدعاء الموروث السردي في صلب السرد القصصي في مجموعاته الأخيرة "نداء نوح" و"سنضحك" و"الحصرم" و"تكسير ركب". ففي "نداء نوح" ثمَّة قصص كثيرة تستعيد شكل الرواية مثل "عبد الله بن المقفع الثالث" و"دمشق" و"بيروت" و"يحكى عن عباس بن فرناس" و"شهريار وشهرزاد" و"جريمة الماء". أو شكل الخبر مثل "إعدام الموت" و"عنترة النفطي" و"الأطلال" و"نبوءة كافور الأخشيدي" و"الجالس والواقف" و"من الألف إلى الياء" و"يوم غضب جنكيز خان"، أو شكل الكتاب القصصي مثل "كلب" و"الخارجون من الكهف" و"قال الملك لوزيره" و"حكايات حجار الدمشقي".

أمَّا مجموعاته الثلاث الأخيرة فهي تستبطن الموروث السردي في إبداع حديث وأصيل في الوقت نفسه، فتصبح المجموعة الواحدة كتاباً قصصياً ينفتح فيه السرد على أشكال الحكاية والخبر في تنظيم مختلف الحوافز (الوحدات القصصية)، بما يجعل من القصة الواحدة، طالت أم قصرت، نسقاً سردياً مكتفياً بذاته على أنه ما يلبث أن يندغم بمهارة واقتدار في نسق تنضيد أشمل لفضاء المجموعة بكاملها أو قصدها وأغراضها الأعم. فكانت "سنضحك" تنويعات على "الحكي" و"الإخبار" ضمن تقانات حديثة للتمثيل السردي يصير فيه التحفيز الواقعي أو الجمالي للقصة المفردة عناصر في التحفيز التأليفي للكتاب القصصي بمجمله. بينما تستغرق أشكال "الحكي" و"الإخبار" في مجموعة "الحصرم" في دواعي الأمثولة حيث يكثف السرد، وتصبّ الحوافز في القصة الواحدة في تحفيز واقعي أقرب إلى معطيات السرد المفتوح على رؤية شاملة للشرط الإنساني المقهور.

ويضيف تامر إلى أشكال "الحكي" و"الإخبار" في مجموعته "تكسير ركب" تقانات "السخرية" و"الهجاء" و"الدعابية" و"القسوة" و"التشويه" (تعدد مستويات المنظور السردي والبنية السردية) بقصد قلب الدلالات وتباين وجوه الأمثولة بما يثري رؤية الوضع الإنساني الشائن ومكابدة معاناته المروعة.

—— " ——

وتغلب على قصص المجموعتين الأخيرتين سمات الكتاب القصصي التي تتضافر مؤيداته السردية من شكل القصة الواحدة المتماثل طولاً وبنية ونوع تحفيز واقعي غالباً، إلى الصوغ الفني الذي يعني بتعاضد الحوافز في متن حكائي وإخباري شديد التوهم وعميق الدلالة.

—— " ——

4 ـ الحكاية:

تقوم الحكاية، ومثالها الحكاية الشعبية على تراكم الحوافز (الوحدات القصصية) وتواترها في تحفيز النص السردي الواحد أو لدى انتقاله وارتحاله وهجرته إلى نصوص أخرى، وتتألف الحوافز من مجموعة عوامل أو فواعل أو وظائف تشكل المتتالية السردية (التي لا تخضع لمنطق ما) في التحفيز الجمالي أو التأليفي. وتنتظم الحكاية في مستويات سردية هي نسيج الخطاب أو المتن الحكائي وهي الحدث، وسمته الغالبة هي العجيب أو الغريب أو الاستثنائي، أو العابر (من المصادفة) أو السحري.. إلخ، مثلما تغلب على الشخصي طوابع "الأنسنة"، وليس الإنسان وحده، فثمة شخصيات غير إنسانية، وثمَّة ظهور وغياب للشخصية، وثمَّة تجاذب بين الأسطوري والتاريخي والواقعي في إهاب الشخصية، وثمَّة تحول في كينونة الشخصية، وقد يستند هذا التحول إلى عناصر اجتماعية أو طبيعية أو غيبية.

وتتبنى الحكاية في مستواها الثالث على السرد في طبيعته التي تخلو من المنطق السببي غالباً إلى تداخل في الوصف والحديث واستخدام الشعر والتناصات الأخرى، وهي كثيرة في المتن الحكائي. وتتعدد أمداء الحيز في الحكاية من الحيز الجغرافي المعلوم والحقيقي إلى حيز خرافي غير جغرافي متحرك غالباً في فضاء كوني شاسع لا تحدّه حدود. وتتحرك الحكاية ضمن زمن افتراضي يعيده إلى الواقع والزمن الموصوف وتعينه ودلالته في مسارات متعددة مثل التعاقب والتحديد. وتتميز لغة الحكاية بمواصفات بلاغية(4).

وقد لجأ تامر إلى هذه المستويات مشتغلاً على تحرير الحكائية من خصائص التراكم المجاني أو غير الوظيفي باتجاه تعليل الحدث وإدغامه في نسق تنضيد محكم البناء ومنضبط التحفيز، ليتّقي المتن الحكائي من المصادفة والاستطراد والحشو والزمن الغائم والمفقود واللغة المعجمية والشخصية العائمة. ولعلنا ننظر في عدد من القصص والاشتغال الفني على مستوياتها السردية.

ووضع تامر لقصة "ربيع في الرماد" تسمية مجازية تختلف عن صياغات العنوان في الحكاية الشعبية التي تشي بدلالة المتن الحكائي أو تباشرها. وقد مضت استراتيجية التسمية في الحكايات، وغدت غامضة في الحكاية الأسطورية أو الدينية أو الصوفية كما هو الحال مع معارج ابن عربي حين تتوشح التسمية بالاستعارة الشاملة تعبيراً عن رؤية متأملة أو مكابدة للوجود الإنساني. فصار العنوان إلى عتبة نصية تؤشر إلى الغرض الأعم: التفاؤل بالحياة على الرغم من قتامة الواقع وتحولاته المدمرة.

—— ،، ——

تقوم القصة على متواليات الحدث، إذ أدخل في حيز شبه جغرافي يتقاطع فيه الزمن بين التعاقب والارتداد ومجاوزة تعيين المدة، فتثار أسئلة الوجود الموحش من تصفية الحسابات القديمة لمعنى العنوان الداخلي إلى مداهمة العدوان الخارجي.

—— ،، ——

استعان الراوي بعدة الراوي الحكواتي في ضبط المنظور السردي: هلامية الزمن وتوهم قدمه، ما دامت الحوافز تنبذ التوحد مع وهم الخلاص من الدمار الشامل في المحيط الموبوء بتحالف أعداء الداخل والخارج، واللازمة اللغوية حول الماضي وتواتر حوافزه ودلالاته كما في تكرار الحيز بلغة واقعية صارخة مثل المفتتح وما يماثله:

"كان في قديم الزمان مدينة خضراء".

"كان ناسها جميعاً يحملون في جيوبهم قطعاً من الورق..".

"وكان الفقراء يقهقهون بخشونة في لحظات الفرح..".

"وكانوا ينادون أمهاتهم.."

"وكان الأغنياء والفقراء يحترمون الموت.. إلخ" (ص 81).

—— ،، ——

وتتكرر الحوافز الوصفية المبدوءة بفعل "كان" ومشتقاته أكثر من عشرين مرة، بينما تتحدد الحوافز الفعلية بأقل قدر ممكن حرصاً على اقتصادها وضبط المنظور السردي:

—— ،، ——

. وصف المدينة المفترضة.

. وصف تقاليدها وطقوسها المفترضة.

. وصف طبيعتها وترميزاتها.

ـ حافز الرجل، النموذج، الباحث عن خلاص وسط الموت المنتشر، الذي يشتري امرأة "ربَّما استطاعت أن تقتل

القنفذ الباكي في دمي" (ص 83).

. حافز اللقاء بالمرأة، النموذج، التي ما تلبث أن تلبس دورها الشهرزادي التاريخي. (ص 84).

. حافز التحول الذي يفضي إلى إقرار الحال المؤرقة: "آواه كم تعذبنا. آه كم تعذبنا" (ص 85).

ـ حافز إعلان العدوان الخارجي: "هجم الأعداء.. اقتلوا.. اقتلوا.. إلى الحرب" (ص 85).

ـ حافز المقاتلة حتَّى الإبادة دونه: "إذ تبين له أنه الرجل الوحيد الباقي على قيد الحياة" (ص 86).

. حافز موت المدينة.

ـ حافز التحول المتواتر في العلاقة الأزلية بين الرجل والمرأة: ظهورها ولبوس الأدوار إياها من جديد: "احترقت المدينة. مات الجميع" (ص 86).

ـ حافز التثبت من اليقين المقلق: "وقال لنفسه متسائلاً: هل اسم الفتاة شهرزاد؟" (ص 87).

ـ حافز الإقرار بالحال إياها: "وقال بحزن: إذن لم يبق سوانا من الأحياء؟" (87).

ـ حافز الانهماك مجدداً في المدينة الميتة السوداء (ص 87).

تشير الحوافز، كما لاحظنا، إلى حدث عام: موت المدينة واتشاحها بالسواد، وحدث رئيس: العلاقة الأزلية بين الرجل والمرأة بطوابعها القاتلة والمستحيلة، على أن الحديث، شأنه في الحكاية الشعبية التي تخرج إلى القصة، يتخلص من مياسمه الملازمة: الخطر أو السحر أو الكذب أو الغموض أو الاستحالة إلى حدث واقعي، قابل للحدوث، وإن ترافق بشيء من المفاجأة، ولكن سيرورته منطقية حين يجهض بحافز العدوان الخارجي الذي يحيل إلى العدوان الداخلي فتفرز العلاقة نفسها عوامل موتها.

وينطبق هذا الرأي على الشخصيات فهي إنسانية، ولا تقارب نماذج الشخصيات الخرافية أو المؤنسنة. وثمَّة علامات أخرى لواقعية الشخصيات ونموذجيتها: الرجل والمرأة دون تسمية، وإن وردت حقيقة أو تناصاً. فالغرض هو الإحالة الكلامية إلى دلالة الشخصية بتواتر ظهورها واستبدال التحول المادي بتحول معنوي. وتفضي هذه التقنية إلى فهم السرد خطاباً يتفق مع مجازية عتبة العنوان أو التسمية، فقد تغيرت الوظائف باستخدام الملفوظات السردية التي توازن بين الحوافز الواصفة وحوافز الفعل القصصي: الحياة المهددة بالعدوان والقتل ونفيها من الداخل والخارج، وتصير العلاقة الأزلية بين الرجل والمرأة مسوحاً للفعل القصصي باختزال الوظائف ومجازيتها بديلاً للعجائبي والغرائبي في الحكاية الشعبية (الخارق، الجن، السحر... إلخ) حين يوضع الفعل القصصي فعلاً إنسانياً دالاً من خلال فهم المتواليات السردية، ولولا منهجية علم السرد لأستغلق المتن الحكائي على دلالته. ويخفف هذا الفهم من تكلف تأويل النصوص السردية، فالمنهج سبيل رؤية، وليس حجراً على فضاء النصوص(5).

ويستعاد شكل الحكاية برمته مطوّراً في قصة "شهريار وشهرزاد" (نداء نوح)، لينهض السرد الشهرزادي أو سرد الليالي بقابليات حديثة مشحونة بغنى المجاز الدال على رؤية شاملة للوضع الإنساني العربي وشروطه القاهرة، فقد مدّ تامر المتن الحكائي إلى اللحظة الراهنة دون بعث تفاصيله أو شيء من أحداثه ووقائعه الغامرة لجوهر علاقة الرجل والمرأة في الوجدان الشعبي، بل إنه سرعان ما أدغم هذه العلاقة بشرط

اجتماعي وإنساني أوسع باقتران الصمت (السكوت عن الكلام) بخوف شهرزاد "كأي عربي وعربية" (ص 235)، فما يحدث في العلاقة بين الرجل والمرأة من وطأة شروطها المعذبة في صعوبة الرضا والتفاهم أو استحالة الوئام يصير إلى تعبير مجازي عن وطأة العام على الخاص، فليس ثمَّة علاقة خاصة بمنجاة من ضغوط الاستحقاقات العامة القاهرة، وليس ثمَّة خلاص فردي بمعزل عن الخلاص الجماعي.

صرح تامر المبنى الحكائي الشهرزادي في مفتتح قصته إشاعة لطوابع سلطة الحكي وتحوله إلى حكي السلطة، فتتكرر حكاية شهرزاد مع شهريار إلى نقيضها من خلال تبادل الأدوار على سبيل الدعابية المريرة حتَّى تمتزج السخرية بالتوجع الذاتي، وكأنه "التزوير" (عنوان القسم الأول من القصة) أو التزييف باختلاف الرؤية التي تعضد وجهة النظر، وتثري المنظور السردي. فقد حلت شهرزاد محل شهريار، وصارت الآمرة الناهية بالحياة وقتلها، حين أمرت بقطع رأسه، وطاولت البعد الأعمق لانتفاء معنى العلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة في ظل الشروط الاجتماعية باهظة التكاليف، وقد تسيّد حكي السلطة لبوساً لسلطة الحكي، كما في خاتمة "التزوير":

"وفي الأيام التالية، استدعت الملكة شهرزاد العديد من الأدباء الموثوقين، وأمرتهم بإعادة كتابة حكايات ألف ليلة وليلة، وتعديلها التعديل المناسب، فكانت لها ما أرادت، وأصبح شهريار خصماً للمرأة في كلّ العصور" (ص 234).

وينتقل المنظور السردي من مجازية معنى الفعل في العلاقة الأزلية بين الرجل والمرأة بأشكالها المستعصية على التحقق حيناً وأشكالها المستحيلة حيناً آخر إلى رؤية استعارية أشمل لمضاء جوهر هذا الفعل في تركيب اللحظة الإنسانية الراهنة من خلال استمرار التشبث بقيم المجتمع الذكوري اكتساباً للسلطة التي تقتل ما هو داخلي مراحاً لاستبطان القتل الخارجي المنتشر، وكأن قتل الداخل (العلاقة بين الرجل والمرأة) اتقاء لقتل الخارج (شروط العيش العامة).

تُروى في القسم الثاني من القصة "الليلة الأخيرة" حكاية زواج شهريار ماسح الأحذية من شهرزاد بنت صديقه صانع الأحذية، ولنلاحظ في هذا السياق عنف المفارقة وهولها مثيلاً سردياً لتجاذبات الموروث والحي في آن واحد متمثلاً في عنف العلاقة الذي لا ينفصم عن رهاب السلطة واستطالاته الأشد عنفاً على تحقق العلاقة.

لقد رفض شهريار ماسح الأحذية اقتراح شهرزاد باستمرار العودة إلى معابثة سلطة الحكي خشية من تداوله حكياً للسلطة، أي تمثل فعل السلطة بالحكي، منغمراً بدواعي نمط العيش الاستهلاكي: ثقافة الصورة واستغراقها في التسلية واللاجدوى، وعندما يُلغى رباط الحكي، ويستبدل بما يعين المرء على استهلاك يومه بالتلفزيون على سبيل المثال، تبدأ لحظة الاختلاف أو الاستحالة، ويلبس صوت الرجل القمع المستمر:

[فصاح شهريار بغضب: "اخرسي. بدأ عرض مباراة كرة القدم، وإذا تفوهت بكلمة ذبحتك كأن الله لم يخلقك"] (ص 235).

ظهر تبادل الأدوار على سبيل السخرية نحو قلب الدلالات في القسم الأول، ثمَّ تعمق كثيراً بإضافة مستوى التباين الاجتماعي والطبقي حين قالت شهرزاد في الليلة الأولى لزوجها شهريار:

"سيزعم في المستقبل أنك ملك وأني ملكة، وسيزعم أيضاً أني أنقذت عنقي من الذبح بسيفك بأن حكيت لك طوال ألف ليلة وليلة حكايات

مشـوقة، فمـا رأيـك فـي أن أروي لـك مثـل هـذه الحكايات؟" (ص 234). ولعلنا نلاحظ من جانب آخر وفرة استعمال الحكاية ومشتقاتها إشارات إلى المنظومـة القيميـة وممارسـة عيشـها الـذي يبلـغ ذروته في تجاذب فعل الحكي فعلاً للسلطة:

[قالت شـهرزاد: "اسمع. أنا لم أكن متسولة في الشوارع يوم تزوجتني، بل كنت أعيش كالملكة في بيت أبي"] (ص 235).

غيـر أن الرجـل اسـتبدل سـلطان الحكـي بسـلطان الصـورة الاسـتهلاكي (عـروض التلفـاز المسلية والفارغة)، وهو عود إلى جوهر قصد فعل سـرد الليـالي فـي دوام اللحظـة التاريخيـة العنيفـة والمروعـة فـي العلاقـة العصـية إلـى التحقـق بـين الرجـل والمـرأة بمـا هـي نتـاج قمـع ينشـد تعديلـه بمعابثة سلطة الحكي سبيلاً للسلطان المراوغ الذي لا يلبث على حال.

5 ـ الخبر:

ينطلـق الخبـر فنـاً قصصـياً مـن كونـه وحـدة سردية برأي محمد القاضـي(6) أو وحدات سردية، لأنَّ الوحـدة السـردية حـافز لا يكتمـل الخبـر بـه، بمعنـاه الوسـع والأقـرب لطبيعـة الإخبـار الـذي يحتضـن مجموعـة الأحداث والشخصيات المروية من قبل راو أو سارد يضعها في آلية الخطاب بما هو حبك للفعل القصصي. وقد يختزل الخبر أو يقتصـد إلـى حـافز عـام موشـى بمجموعـة حـوافز لفظيـة ووصـفية، علـى أن العمـوم فـي فهـم الخبـر هـو تـوافر الوقـائع والشخصـيات داخـل شـبكة علاقـات لغويـة تسـعف الوظـائف علـى بلـوغ الأغراض المنشودة.

ويقـوم الخبـر عـادة فـي السـرد التـاريخي أو الأدبـي علـى الإسـناد طلبـاً للحقيقـة أو الصـدق التـاريخي، غيـر أن الصـدق لتـاريخي مقتـرن بالصـدق الفنـي، وهـو مـؤطر بـالتوهم بـين الواقـع وتخييلـه، أي مقدرة القاص علـى الاكتفـاء بـالخبر فضاء سردياً متخيلاً، وقد يحافظ الراوي أو السارد علـى مـتن الخبـر الأدبـي أو التـاريخي نفسـه، أو يبني تخييله السردي على سماته في نظام الإخبار الذي يؤثر على شكل التحفيز، أو تناسل الأخبار التـي تفيد فـي التحفيـز التـأليفي لمجمـوع الحـوافز فضــاء سـردياً يسـتغني عـن التنـامي الـواقعي أو التاريخي للفعلية. وقد يعالج البعد الدلالي المرتهن لمرجعيته أو لقبليته حين يحيل إلى واقعة تاريخية أو حين يتناص مع شرط ما أو علامه، أو حين يباشـر أغراضــه الفكريـة والعقائديـة بينمـا يتطلـب الإبداع مجاوزة المرجعية إلى مقدرة المبدع على اجتراح زمنه ومجتمعه الخاصين.

بنـى تامر قصته "الإعدام" وفق تقنية الخبر وحـدة سـردية تـنهض علـى تعـدد الحـوافز اللفظيـة والوصـفية. يتـولى السـرد راو مضـمر عـارف بمـا جرى، ويمزج الفعلية أو زمن السرد من المنظور الـراهن [الفعــل المضــارع] والمنظــور الماضــي [الإخبـار أو الفعـل الماضـي]، إذ يصـف عمـر المختار مشنوقاً، وثمَّة حارس يراقبه. ثمَّ ينتقل إلى الطبيعـة وواقـع الحـال الـذي يضـيق إلـى عنـاء الحـارس النـاقم علـى الحياة، وتكتمل دائرة التوهم بمخاطبـة الحـارس لعمـر المختـار جثـة تتدلى من أعواد المشنقة لتبدأ الوحدة السردية الأشمل: ضنك العـيش وقسـوة الشـرط الإنسـاني علـى الحـارس المنغمـر بـالتوهم، ويتـابع تـدعيم الوحـدة السـردية بحوافز أصغر: تهيؤات الحارس وتذمره، قدوم ولد إلـى التمثـال وتـدعيم الغـرض الـرئيس حـين يتفـاقم الإحساس بوطأة العيش فيصير الحال إلى نقيضـه بانتظـار التركيـب الجديـد الـذي لا يجـيء. غـدا الفعل القصصـي مداراً للحوافز الوصـفية واللفظيـة تمهيـداً لحبـك الأطروحـة ونقيضـها، فقـد تطـاول الحـارس علـى الولـد، وانتـزع دميتـه بـذرائع واهيـة وتهديدات شتى، ثمَّ غاب الولد بينما عاد الحارس

إلى نجواه المقهورة مع عمر المختار غافلاً أو متغافلاً عن معنى التناص أو استدعاء الشخصية التاريخية، على أن هذه النجوى تتداخل مع عذاب الحارس الذي تتقاذفه لوعة الوحدة ورهاب الخواء الداخلي في لبوس العدمية وانكسار الحس الإنساني داخل هذه اللحظة المتأرجحة بين الواقع وحطامه، وبين القيمة وتلاشيها.

مدّ الحارس نجواه إلى الدمية، وخاطب جمهوراً خفياً ليتبدى نقيض الأطروحة في لوعة القتل لدى الحارس الذي بادر إلى إعدام الدمية دوراناً في مدار الموت وكأنه مناخ ضاغط على الروح، فيكتمل الحافز الصريح:

—— '' ——

[وشدّ قامته، وصرخ: "الموت للخونة".
وحمل الدمية، ولفّ الحبل حول عنقها ثمَّ تركها لتهوي في الفراغ متأرجحة بجوار عمر المختار] (ص 92).

—— '' ——

أمَّا الخبر وحدة سردية فيضاء بانكشاف تداعي المنظومة القيمية على الخراب المنتشر:

"ورغب عمر المختار في الصراع غير أن الجموع بلّلت حالاً وجهه المتجعد ولحيته الطويلة البيضاء، فها هو العصفور الصغير يطرد من مدرسته لأنه لا يتقن سوى الغناء، وهاهي الغيوم تمنع من السير في الشوارع العريضة لأنَّ ثيابها عتيقة مهترئة، وهاهو القطن يؤكل بدلاً من الخبز، وهاهي الوردة تلعق دمها، وهاهو عمر المختار ينبذ حبل مشنقته، ويغدو نحو المقبرة بينما شموس الأرض تتوارى، وتنطفئ شمساً تلو شمس" (ص 93).

يلاحظ في مستوى الخطاب مضياً في اقتصاد الحوافز الوصفية أيضاً، فيُختزل زمن الأحداث الذي ينعكس على اقتصاد الحوافز بتقليل الوحدات القصصية وإدغامها في حيز شبه جغرافي ممَّا يتيح لرواية الحدث انفراجاً في المشهدية وفي تعضيد تقانة التواتر بوصفها قصاً إفرادياً يروى فيه الحدث لمرة واحدة حرصاً على مضاء تقليب "الدلالة" في عملية الأطروحة ونقيضها وصولاً إلى تركيب جديد هو انفتاح الوحدة السردية على فضاء المعنى، فقد خرج الراوي بالحديث إلى تمثيله المجازي من خلال الإفراط في معاينة وضع الحارس بالقياس إلى وضع الجثة معنى حياً مفارقاً لمعنى فعل الحارس. (الحوافز التي تقصّ تفاصيل جيشان الحارس الغافل عن جوهر فعل النضال الذي يتلاشى في غيبوبة غريزة الموت).

—— '' ——

وثمَّة أمر آخر في صياغة الخبر وحدة سردية ثرية الدلالة هو مبالغة التوهم الواقعي بتأثير "مسرحة" الفعل القصصي فالحارس يتحرك على مسرح تتحرك فيه الأشياء، أو يحركها الحارس المنفعل بترجيع الأحداث على ذاته نزعة تدميرية.

—— '' ——

حوّل تامر نظام الخبر إلى وحدة سردية شديدة الانضباط والإلماح في نفوره من الحواشي أو الاستطراد، وقوامه الترتيب والترابط ممَّا يفضي إلى تحفيز تأليفي يعني بالغرض على أن القصد في القص يتجاوز المبنى الواقعي للأحداث إلى مبنى مجازي طبع الخبر بكامله.

والأمر الأخير في تحليل الخبر وحدة سردية في قصة زكريا تامر هو الخروج من تأرخة النص وواقعيته إلى التخييل السردي افتراقاً عن المرجعية نحو الانعتاق من ربقة الواقع بالاستغراق في تمثيل الخطاب السردي، فالوارد هو مجموعة عناصر واقعية تتخلص من إطارها الحقيقي لتندرج في مخيلة خصيبة دون اللجوء إلى العجيب أو الغريب أو المعجز، فما يحدث كثير الحدوث، وما تغير هو شبكة العلاقة التي أعيد تركيبها، ولم يكتف تامر بالتعالق النصي (إيحاء التناص

باستخدام اسم عمر المختار واستدعاء معنى الشخصية)، بل جاوزه إلى تعالق المرجعية والنص، إذ يبرز الواقع الباهظ بتكاليف عيشه وصيرورة قيمه الإنسانية الباقية كما تعتمل داخل روع الحارس المكدود مثل الحوافز التي تنتظم علاقته بالدمية إزاء الموقف من معنى عمر المختار:

. مخاطبة عمر المختار عن الجيل الملعون الذي لا يحترم أحداً.

ـ مطالبة عمر المختار بنفي التفكير عن الحارس بولعه باللعب، فقد صار رجلاً منذ زمان طويل.

. نجوى الذات عن حيرته إزاء الدمية وكأنها بشر.

. تفكيره بمحاكمة الدمية.

ـ الحنق على عمر المختار إذا توهم أن الحارس لا يصلح لإدارة محاكمة.

. رميه للدمية وصراخها عن بدء المحاكمة.

ـ تحذير عمر المختار من الضحك عليه وإلا شنقه.

ـ اتهام الدمية بارتكاب جريمة، وأنها ستدفع ثمن تحديها للمحكمة.

. مخاطبة الجمهور بأن "الضجيج ممنوع".

. زعيقه بالثياب المغسولة: إعدام.

. حيرته إزاء كيفية الإعدام.

ـ التوجه إلى الدمية واعتذاره عن عدم تلبية طلباتها الأخيرة.

. صراخه: "الموت للخونة".

. شنق الدمية وتأرجحها بجوار عمر المختار (ص 91 . 92).

ولا ننسى مبالغة التوهم بين الدمية والبنت وعمر المختار المثال المناضل وصورته متدلياً من حبل المشنقة.

ولعلنا ننظر في قصة أخرى تأخذ شكل الخبر، ونختار قصة "خضراء" (الرعد)، ويقتصر فيها السرد على وحدة سردية قوامها عدة حوافز وصفية ولفظية. وثمَّة ملمح آخر هو الاستفادة من معطى التحولات الشائع في "الأسطرة" سبيلاً لتدعيم "الأنسنة"، بإضفاء صفات إنسانية على الظواهر الطبيعية والكائنات الأخرى بوصفها مقاربة للدواخل النفسية المضطربة بمعنى هذه التحولات. تمضي الوحدة السردية بجلاء إلى ترميز الفعلية الموصوفة دون استطراد الحوافز أو استطالتها، فقد تماهت المرأة مع الشجرة التي تناوبت عليها دورة الفصول، فأقفرت روحها من نداء الحياة القصي حتَّى اليباس، غير أن مجيء الربيع جدد فيها الخضرة والنماء فأزهرت دون ثمر ممَّا جعل صاحب الحديقة ينقض عليها بفأسه، "حتَّى سقطت على الأرض ميتة" (ص 110).

عمد تامر إلى التلخيص بلاغة للخطاب القصصي نافحاً "الإخبار" معنى "التحولات" الذي نهضت عليه "الأسطرة"، فأورد حوافز وصفية ولفظية تشير إلى الفعلية الكامنة إلماحاً إلى غرض يشي بتلاوين اليباس والخضرة في النفس القاحلة، وكأن الاخضرار في النفس، وليس في الجسد وحده، وأن الهجران والانتباذ يقودان إلى القحط واليباس، فالمرأة المهجورة والمنتبذة مثل شجرة يابسة تطوحها الفصول بمظاهرها المختلفة. تصف الوحدة السردية حالات المرأة الذاهلة في حديقة الحياة إلى أن داهمها خوف الذبول، فتتحول إلى شجرة في مهب الأوقات، ثمَّ لا يظهر حافز يؤشر إلى فعل سوى إقبال صاحب الحديقة الهرم على التخلص من الشجر العاقر أو العقيم، فتتوالى الحوافز الوصفية واللفظية المنضبطة على إيقاع الإخبار الوجيز:

. وقفة المرأة في الحديقة عارية القدمين.

. سماعها للغناء الخشن النائي منكسرة.

. تسرب الخوف إلى كيانها.

. ارتجاف جسدها وتصلب لحمها.

ـ نمو الجذور في باطن قدميها ويباسها وتحول اللحم إلى خشب.

. مقبل الشتاء وقدوم الربيع واخضرار المرأة . الشجرة.

ـ سطوع الشمس واكتشاف صاحب الحديقة الهرم عقم الشجرة . المرأة.

. استياؤه والتخلص منها.

من الواضح أن تامر يجمل الوصفية واللفظية في تحفيز بسيط ومجازي في الوقت نفسه، هو أقرب إلى المشهدية أو تعاور الوصف والملفوظية على صوغ مشهدية يُخبر عنها باقتصاد شديد، غير أن هذا التحفيز سرعان ما اندغم في تركيب جديد لتوارد الحوافز ضمن عملية الإخبار عن حالات التحول وتعليلها الهادف. ويتبدى اقتصاد الحوافز في لجوء تامر إلى تقنية "التواتر" الأكثر شيوعاً في متن الخبر حين يرد القص مرة واحدة، وساعد على فاعلية هذه التقنية استخدامه الواسع للأنسنة الملازم لبنية الخطاب في الأسطرة بما هي قرين الحديث الغريب أو غير المتوقع أو العجيب، وضاعف من أهمية هذا الاستخدام التفات تامر عن الخارق وغير المألوف كما في السحر والجن وغيرهما.

وتفيد تقنية التواتر كثيراً في بلاغية السرد حيث تقتصد الحوافز تعديلاً على فاعليتها في الخطاب نحو تنظيم نسق تنضيد السرد لاكتناه الدلالات الكامنة.

6 ـ الكتاب القصصي:

يدخل مفهوم الكتاب القصصي في عمليات السرد المفتوح على سبيل القصة داخل القصة أو تضافر القصص في قصة واحدة، وقد عمد تامر إلى هذه التقنية مبكراً، فحوت قصة "رجل من دمشق" (صهيل الجواد الأبيض) عدداً من القصص التي تقرأ منفصلة أو مجتمعة، والرابط بينها هو حال الرجل المغمور ومكابدته للعيش في مدينته الظالمة. ثم وسع شبكة العلاقات بين القصص داخل القصة الواحدة كما هو الحال في قصة "القرصان" (ربيع في الرماد) التي يتواشج مبناها بتعدد الدلالات وثراء القصد داخل القصص المفردة في المستوى الأول وضمن اجتماعها قصة واحدة في المستوى الثاني. ويلاحظ أن ثمة اختلافاً بين الحوافز في أجزاء القصة:

1 . كنت قرصاناً.

2 . المهرج.

3 . سقوط الرجل الشرير.

4 . ختام كلّ الحكايات.

أما عنصرا الترابط والترتيب في هذه القصص المفردة فهو تماثل صور الموت وانعدام الضوء. وتجاذبت أمثال هذه القصص أشكال سردية متعددة الصوغ ورؤية المرجعية في تخييلها الشاسع، كما في قصة "الذي أحرق السفن"، وتتألف من قصص أو وحدات سردية تكتفي بذاتها حيناً، وتلتحم أجزاؤها حيناً آخر.

وصارت هذه التقنية إلى سرد مفتوح في كتاب قصصي قابل للزيادة والنقصان، فتحتفظ كالقصة الواحدة بنسق تنضيد خاص سرعان ما يندغم في نسق التنضيد العام للقصة بمجمل أجزائها، والقصة الأكبر في تجربة تامر القصصية حتى تاريخه هي "الأعداء" (النمور في اليوم العاشر)، وتتألف من ست وعشرين قصة أو وحدة سردية مختلفة الطول، من عدة أسطر مثل "محو

الفقـراء" إلـى أكثـر مـن صـفحة مثـل "الرشـوة". وتحمـل كـل قصـة أو وحـدة سـردية عنوانـاً، وفـق التالي:

1 . **البداية:** عن القمع المنتشر والقتامة الناجمة عنه على وجوه الناس.

2 . **السماء المفقودة:** عصفوران يتناجيان عن احتبـاس الفضـاء واحـتلال طـائرات العـدو للسماء، مما آل الحال بهما إلى الانتحار.

3 . **الأسرى:** عجوزان يقرران رفع عريضة إلى الله عز وجل أن يرسل من ملائكته من يقاتلون الأعداء عنهم، ويحمي الاستكانة والعجز عندهم.

4 . **الثـأر:** انقضـاض الأطفـال الخـانعين علـى مخترع الطائرات صفعاً ولكماً وركلاً.

5 . **رجـال:** الحمـد لله لأنـه خلقهم رجـالاً جبنـاء يهربون من مواجهة الأعداء.

6 . **الخطـر:** نبوءة فلكي عن الهلاك القادم فلا يتنـادى لـدرء الخطـر إلا لأن النسـاء ستسـير "في الشوارع دون ملاءات" (14).

7 . **الجنـة:** خشية الرجال الموشكين على الصلاة من وجود الطائرات في الجنة، وتطمين شيخ المسيجد بنفي ذلك.

8 . **خطبـة:** الخنوع والذل والتسلح "بالروح والحق لا بالمـادة الزائلـة والباطـل الزهـوق" (ص 15).

9 . **وسـام المنقـذ:** السخرية المريرة من تقاعس النـاس عـن حمايـة وطـنهم، لأن الطـابور الخامس "يتجاهل وحدة الطاقات القتالية للغة العربية" (ص 15).

10 . **لمـاذا؟** عن مزايا الكلام ودوره المشرف في محاربة الأعداء، والسؤال الضاغط:

"فلماذا حدث ما حدث وحلت بنا الهزيمة مع أن كلامنـا جاهـد جهـاد الأبطـال؟" (ص 16).

11 . **محـو الفقـراء:** مفارقـة لفظيـة عـن جـوع المواطن والشبع من ورق الجرائد، والإيمان العميق "بما قالته الجرائد" (ص 16).

12 . **برنـامج إذاعـي:** بطالـة الشاب ورغبتـه فـي الموت وتعليق المذيع أن أمنية الموت رغبة "فـي معاقبـة نفسـه، لأنـه لا يسـاهم فـي بنـاء مجتمعنا المتطور السائر إلى الأمـام" (ص 17).

13 . **الأبنـاء:** حوار بين الأم والطفل وتوضيحها أن ملكـات الإنسـان مخلوقـة لتعزيـز الـولاء للسـلطان "بينمـا كانـت الأم ترتعـد خاضـعة لرعب قاس" (ص 17).

14 . **البطـل:** جواب خالد بن الوليد للمذيعة أن بطولته بفضل ملح اندروس الفوار.

15 . **الحبّ:** تفسير الإخلاص للوطن بمحبة المرأة الموالية للنظام.

16 . **الجريمـة:** نفـاق العامـل الـذي يعدّ زيـادة الأجور جريمة تستحق أشد العقوبة وخدمة للأعداء لأن مـال الدولـة سينقص، وسيتأثر الإنفـاق علـى تـرف المسـؤولين، ممـا يـؤثر على معنوياتهم في مواجهة الأعداء.

17 . **أولـو الأمـر:** هدد الشرطي النهر بأن يقدم تعهـداً خطيـاً بـألا يتـدخل فـي الشـؤون السياسـية، فبـادر النهـر إلـى إعـلان "الـولاء والطاعة لأولي الأمر" (ص 20).

18 . **فـي سـبيل وطـن يسـبر السـياح:** نـداء مـن المخلوقات البشرية الرثة أن تستأصل اتقاء من خيانة الوطن!

19 . **أصفاد الموتى:** طلبت منه أن يدفن الأجداد في قبورهم، ولكن أشباحهم أوثقته بالأصفاد ودفنتـه، علـى أن امرأتـه "انتظـرت عودتـه

دونما يأس كي يحارب الأجداد والأصفاد" (ص 21).

20 . **الشموس والأقمار**: دعوة للخنوع والإذلال والنفاق والجبن وطاعة أولي الأمر.

21 . **الصغار يضحكون**: أنبهم رجل الدين أن يبنوا مسجداً على الرغم من فقرهم لأنّ الهزيمة أمام الأعداء عقاب وإنذار بابتعادهم عن الدين الحنيف، فبنوا "مسجداً" له مئذنة تشبه رمحاً غاضباً يوشك أن يندفع عبر الفضاء ليثقب طائرات الأعداء" (ص 23).

22 . **التحقيق**: التحقيق مع طفل في المهد للوشاية برفاقه.

—— " ——

23 . **الوصية**: يوصي الرجل الهرم المحتضر بالتزام المسلكية الشائنة وغير الأخلاقية كالتملق والرياء والانتهازية والكذب والابتذال.. إلخ، ولم يوقفه عن تمام وصيته إلا الموت.

—— " ——

24 . **النهاية**: يشرح المعلم لتلاميذه معنى الفصول، غير أن مقدم الصيف مختلف هذه المرة، "فلن تنبت سنابل قمح، إنما ستنبت طائرات جديدة ورجالاً توّاقين إلى موت ثان" (ص 26).

25 . **النهاية**: ألصق رجل مديته في التراب مستشفياً، وأحس أن الأرض تبكي مثله، ثم ما لبث أن سمع "أحذية الجنود تصك الأرض برتابة" (ص 26).

يقوم الكتاب القصصي عند تامر على إعادة ترتيب المتن الحكائي، ولا سيما "التبئير" الخارجي (بناء وجهة النظر) إذ يغلب وصف الشخصيات وسلوكها وأفكارها من الخارج، لتنتظم الرؤية إلى موقع الراوي المضمر العارف لنسق تنضيد السرد. مثلما يهتم بالمؤلف الضمني الذي يعالق دلالات القصص المفردة في المنظور السردي برمته، فلا يباشر الأغراض، ولا يصرح بوجهة النظر، ولا تتملكه شهوة الخطاب التبشيري أو الإيديولوجي بل تسعف العناية بهذا المؤلف الضمني في تراتبية أغراض السرد المفتوح إلى فضاء الدلالات الأعم والأشمل، على أن تامر يثمّر أيضاً تقانة الزمن الحكائي في الكتاب القصصي القائم على الحذف ضمانة لسرعة سردية توازي بين الوحدات السردية، وتجمع بينها في إيقاع متسارع يعتمد على المشهدية ومتوالياتها التي تجترح زمنها الخاص، ولعلنا نشير إلى تحقق مثل هذه التقانة للمزمن في صوغها الأبسط في "المقامة" حين تتوالى المشهديات التي تقوم على الوصف بالدرجة الأولى، وحوار النجوى الذاتي المتأمل للحال العامة والخاصة بالدرجة الثانية مما يعين على خطاب قصصي ينهض به المؤلف الضمني(7).

لقد صار التأليف القصصي إلى سرد مفتوح على مثال الكتاب القصصي في أضمومات قصصية أو هي أقرب إلى الموجات على صفحات الماء، وما تلبث أن تتفتح وحدات سردية شديدة الكثافة في ضبط الحوافز الوصفية واللغوية والإخبارية عن فعل خاطف أو فعل يتوالد ويتنافى في تحفيز واقعي سرعان ما يندغم في أشكال مجازية من التحفيز التأليفي بخاصة، إذ لا يختفي الحدث قط، أو يُشار إليه في الخطاب القصصي. وربما كانت قصة "بعض ما جرى لنا" (سنضحك) بتفريعاتها القصصية إطاراً فسيحاً لتوالد الوحدات السردية أو تكاملها بوساطة راو متكلم يخبر، وهو العارف إلى حد كبير، عن حكايات حارته أو منطقته في صيغ الخبر بالدرجة الأولى، على أنه يعلل الأحداث والوقائع: لماذا جرت على هذا النحو أو ذاك في بنى استعارية تؤشر إلى فضاء

العذاب الشامل لجماعة مغمورة ومقهورة مكتوبة بنار شروطها المضنية فتوغل في الفساد والإفساد إلى منتهاه،

ــــ " ــــ

وتختلف صور الرذيلة مع صور الفضيلة. وأوجز أقوال الخطاب القصصي وإشاراته إلى المعنى المؤرق والحسّ المأساوي لقتامة الوجود في بعض هذه الجذاذات.

ــــ " ــــ

ـ سهرة في المخفر:

دعاهم رئيس المخفر للسهرة في مخفره، ودعاهم للكلام بعد صمت طويل، فتحدثوا عن نسائهم وأولادهم، مما أشاع الملل في صدره، فمضى إلى وقائع حارته التي تشبه الأهوال، إذ بات يروي حكايات قبضه على متهمين فارقوا المعتاد من الأفعال الشائنة إلى اختراق المألوف والمحرم و.. كما هو الحال مع هذه التهم:

[وقال لنا رئيس المخفر: "وقبضنا على امرأة تغتصب الرجال، واعترفت إبان التحقيق أنها اغتصبت سبعة رجال".

وقال لنا رئيس المخفر: "وقبضنا على سكران يسير في الطرقات صائحاً أنه الله".

وقال لنا رئيس المخفر: "وقبضنا على شحاذ مبتور الساقين والذراعين، ولا يزال التحقيق معه جارياً، ولم يعترف بعد باسم الدولة التي يتجسس لحسابها، ولكنه سيعترف".

وقال لنا رئيس المخفر: "وقبضنا على صبي لا يتجاوز عمره عشر سنين، ففوجئنا بأنه أخطر مهرب للمخدرات".

وقال لنا رئيس المخفر: "وقبضنا على رجل متزوج من عشر زوجات، ويعامل كلّ زوجة بوصفها دكاناً مطلوباً منها كل يوم أن تربح".

ــــ " ــــ

وقال لنا رئيس المخفر: "وقبضنا على ثلاثة رجال كانوا يحاولون هدم مسجد".

وقال لنا رئيس المخفر: "وقبضنا على فتاة صغيرة جميلة مختصة بإغواء الأتقياء من الشيوخ"] (ص 208).

ــــ " ــــ

ـ الملاذ:

عرف رستم بهاء الدين بمهارة الكذب، وغطاء لغرابة أطواره التي تجعل الآخرين يحتسبون الأذى الصادر عن صورته الشائهة، فلاذ به أهل الحي خلاصاً من هموم في أن يدعّم لديهم فوائد الصدق، فروى أسباب نجاته من الموت في المحاكمة عن قتله لامرأة واغتصاب زوجها، وعن تزيين فعل الدعارة لزوجته باسم حبّها للرشاقة، وتطليقها عندما فضلت حبّ الرشاقة على حبها للمال، وعن عمله الدائم في نقل المعلومات لرئيس المخفر عن أهل حارته، فارتاح القوم، واختفت همومهم.

سارق المئذنة:

الدعابة المروعة المبنية على المفارقة اللفظية بين الطربوش والمئذنة، فقد اتهمه رفاقه بسرقة المئذنة، وأنكر ذلك. وحين دخلوا المسجد للصلاة اكتشفوا أن المئذنة غير موجودة، فاختطفوا طربوشه "وأقسمنا أننا لن نعيده إليه إلا إذا أعاد المئذنة المسروقة، فظل عباس المخللاتي طوال سنوات بغير طربوش، وظل مسجدنا بلا مئذنة" (ص 211).

ـ كلنا ينتظر الرياح:

ادعى نذير الحردان أن السبب الحقيقي لاختفاء الطويل عن قومه هو الرياح القوية التي حملته وطوّحت به إلى مدينة لا يعرفها ليس فيها سوى النساء مما أجبر على الزواج من سبع، فحسدوه، وأكثروا "من الوقوف في الطرقات كلما هبّت الرياح" (ص 212). وتتوالى الوحدات

السردية موجات قصصية تتداخل فيما بينها لتغدو كتاباً قصصياً عن الخلل القيمي في مراتع الفساد والإفساد، فلا يظهر إلا المفسدون بينما يزداد المعذبون عذاباً. وثمة أكثر من عشرين قصة أيضاً داخل مبنى حكائي محكم في ضبط نسق التنضيد للقصة مفردة أو مجتمعة مع قريناتها. ويعتمد تامر على استلهام الموروث السردي ولا سيما الحكاية المتعاضدة مع الحكايات الأخرى، في لبوس تقانات حديثة مثل المفارقة والتهكم والدعابية بلوغاً لقصد عام تتلاقى على تخومه مجمل القصص الأخرى داخل تلاوين الأخلاقيات السائدة، كما في قصة "الراكض" التي تختزل السرد إلى وحدة سردية هي السباق ومشاركة الشباب الأقوياء فيه ممن ارتدوا سراويل قصيرة ملونة، فاستنكر الشيخ جبر الأحمدي فساد الأذواق، فالرجل يقصّر "ثيابه بدلاً من أن تقصر المرأة ثيابها" (ص 214). ثم يقتصر المتن الحكائي على الإخبار عن مشاركة عمر الباقي الذي لم يوقف ركضه السريع على الرغم من انتهاء السباق، ولعله توالي المنغصات والنكبات: موت أمه، إصابة ابنه الوحيد بنزيف دموي، عهر زوجته، مصادرة بيته... فما كان من عمر الباقي إلا مواصلة الركض السريع، "فالأحوال ليست على ما يرام، والوحوش تكاثرت" (ص 215).

لقد أسعف اللجوء إلى مفهوم الكتاب القصصي المبنى الحكائي بثراء الوحدات السردية نشداناً للغرض المحدد، مثلما نهضت الوحدة السردية الواحدة على تفريع الحوافز ملفوظات تشير إلى تنامي الفعل القصصي بوساطة تقانة الوصف والمشهدية والمؤلف الضمني الذي يوازي بين الوحدات السردية على سبيل التضام والتبئير الخارجي، أي الرؤية الواصفة المتأملة من خارج بما يستنطق الخطاب السردي أغراضه الدالة.

7 ـ خاتمة:

يلاحظ مدى اشتغال تامر على تأصيل الفن القصصي في تقليده السردي الموروث ضمن تشكل شديد المهارة في تواشج المبنى الواقعي والمبنى المجازي تثميراً لتقانات حديثة تطور أشكال الحكاية والخبر والكتاب القصصي أو السرد المنفتح على ثراء الدلالة.

***

الهوامش والإحالات:

(1) أبو هيف، عبد الله: "القصة العربية الحديثة والغرب"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1994م، ص 197 . 221.

(2) المصدر نفسه. ملحق "مصطلحات القصة العربية" ص 273.

(3) أصدر زكريا تامر المجموعات القصصية التالية مرفقة بتاريخ الطبعة الأولى، وتوثيق الطبعة المعتمدة في البحث:

ــ صهيل الجواد الأبيض (1960)، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ص 4، 2001.

. ربيع في الرماد (1963)، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط4، 2001.

ـ الرعد (1970)، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط4، 2001.

. دمشق الحرائق (1973)، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ص 4، 2001.

ــ النمور في اليوم العاشر (1978)، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ص 4، 2000.

ــ نداء نوح (1994)، دار رياض الريس للكتب

والنشـر، بيـروت ص 2، 2001.

ـــ سنضـــحك (1998)، دار ريـاض الـريس للكتـب والنشـر، بيـروت ص 1، 1998.

ـــ الحصـــرم (2000)، دار ريـاض الـريس للكتـب والنشـر، بيـروت ص 1، 2000.

(4) قدم عبد المالك مرتاض رؤية لعناصـر الحكايـة: اجتهـاداً خاصا. انظر كتابه: "ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي وتفكيكي لحكاية حمّال بغداد" . ديوان المطبوعات الجزائرية . الجزائر 1993م.

(5) أشير إلى نموذج نقدي للتجاذب بـين التحليل الـدلالي فـي فهـم النص السردي وتكلفه. انظر:

- الوكيل، سعيد: "تحليل النص السردي: معارج ابن عربي نموذجاً"، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، القـاهرة 1998م.

فقد استخرج خمساً وثلاثين وظيفـة مـن العـزم علـى الإسراء حتى الوصول إلى العماء من وحي الوظائف التـي ووصـفها بـروب وطوّرها ورثته.

(6) القاضـي، محمـد: "الخبـر فـي الأدب العربـي: دراسـة فـي السـردية العربيـة". منشـورات كلية الآداب منوبة، تونس، دار الغـرب الإسـلامي، بيـروت، 1998م، ص 353.

(7) انظر على سبيل المثال التحليل السـردي لمقامـات الهمـذاني مستفيداً مـن علـم السـرد فـي إضـاءة مكونـات الـنص السردي:

. بكر أيمن: "السرد في مقامات الهمذاني"، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، القـاهرة، 1998، ص 118 ومـا بعدها.

■■■

دراســــة
في بنية الحكاية الشعبية

فوزات رزق- سورية

تعتمد الحكاية الشعبية على الزمان والمكان المفتوحين، فقلما نجد حكاية انحصر فيها زمان الحدث بيوم أو أسبوع أو شهر أو عام، فغالباً ما ينفتح الزمان إلى نهاية العمر. ويرسخ امتداد الزمن النهاية السردية التي تنتهي بها الكثير من الحكايات: "وعاشوا بلذة ونعيم، وطيب عيش السامعين"، أو: "وعاشوا بهناء وسرور الله يحلي أيام كل المستمعين. والحكاية المصرية غالباً ما تنتهي بالنهاية السردية التالية حينما يتعلق الأمر بوصول البطل إلى غايته، ويتوج كفاحه بزواجه ممن يحب: "وعاشوا بثبات ونبات، وخلفوا البنين والبنات"، وكل ذلك يشير إلى فتح الفضاء الزماني، فمن عاش بلذة ونعيم وبثبات ونبات فهو ما يزال يعيش في ذهن المتلقي مالم تأت العبارة التالية لتقفل زمن الحدث: "حتى جاء هادم اللذات ومفرق الجماعات فنقلهم من وسيع القصور إلى ضيق القبور، فسبحان الحي الذي لا يموت"(1)، وكثيراً ما نرى هذه النهاية السردية في السرد العربي المكتوب "السيرة ـ ألف ليلة وليلة"(2)..

والزمان إضافة إلى أنه ممتد طولاً، فهو مبهم، وغائم، وغير محدود "فهو على الأغلب قديم الزمان، وسالف العصر والأوان".(3). وربما وردت في الحكاية إشارة إلى تحديد الزمان من خلال اسم الشخصية المرسومة؛ كاسم أحد الخلفاء الذي يستدل منه على العصر الذي عاشت فيه الشخصية، وبالتالي فهو فضاء الحكاية الزماني.

وربما تحدد الفضاء الزماني من خلال الفضاء المكاني، فبغداد العاصمة العباسية مثلاً هي فضاء زماني ومكاني معاً والفضاء الزماني إذا ذكر في الحكاية فإنه يذكر في فاتحتها:

"كان في قديم الزمان". وربما أغفل الزمن نهائياً واكتفى بالفضاء المكاني: "كان في أحد البلاد ملك . كان في أحد القرى صياد". وفي هذه الافتتاحيات عبّر الفعل السردي "كان" عن الزمان القديم المبهم، دون أن يلفظ الزمن القديم صراحة.

غير أن الحكاية الشعبية تلاعبت بالزمن تلاعباً شديداً، إذ نراها مرة تختصر الزمن اختصاراً مذهلاً لتعبّر بصيغة جمل سردية عن مرحلة عمرية كاملة. ونراها مرة تحبس الزمن في قمم ذاهبة بالمتلقي في رحلة فنتازية، حتى إذا صحا وجد نفسه في الموضع الذي وضعه فيه السارد بداية.

ولكي نتبين لعبة السرد مع الزمن ينبغي أن نفصل بين زمنين مختلفين هما: زمن القص أو زمن الحكي، أي المدّة التي يستغرق فيها السارد

في سرد وقائع الحكاية شفهياً أو قراءة. وزمن الوقائع أي المدّة التي تستغرق فيها الوقائع نفسها على مستوى الواقع، فبين مولد بطل الحكاية وموته سنوات طويلة، وهذه السنوات هي مستوى الوقائع التي عاشها حقيقة. أما سرد وقائع حياته كلها منذ ولادته حتى موته فلا تستغرق إلا المدة التي يبدأ السارد قائلاً: "كان ياما كان...." إلى أن ينتهي إلى قوله: "... وحكايتي حكيتها بعبكم حطيتها".

وتحدد يمنى العيد العلاقة بين زمن القص وزمن الوقائع بأربع حركات هي:

1 . **القفز:** وفيه يكون زمن القص أقصر من زمن الوقائع، إذ يكتفي الراوي بإخبارنا أن سنوات أو أشهر مرت دون أن يحكي عن أمور وقعت في هذه السنوات. فيكون زمن القص صفراً.

2 . **الاستراحة:** وهي عكس القفز، أي أن زمن القص فيها أطول من زمن الوقائع، وتتبدى في الحالات التي يكون فيها قص الراوي وصفاً. إذ ذاك يصبح الزمن على مستوى القول أطول وتصبح الوقائع صفراً.

3 . **المشهد:** وفيها يكون زمن القص مساوياً لزمن الوقائع ولا يكون ذلك إلا في الحوار، إذ زمن القص هو المدة التي يستغرق فيها الحوار، وهي بحد ذاتها زمن الوقائع.

4 . **الإيجاز:** وفيها زمن القص أقصر من زمن الوقائع، ولكنه "أي زمن القص" أطول من زمن القص في الحركة الأولى "القفز" إذ إن الراوي لا يتطرق إلى التفاصيل مكتفياً بذكر الوقائع بصيغتها الإجمالية لا التفصيلية(4).

وبناء على ذلك التفصيل في تحديد العلاقة بين زمن القص وزمن الوقائع فإن الدارس للحكاية الشعبية يستطيع أن يرصد هذه الحركات جميعها ولكن ضمن منطق الحكاية نفسها:

1 ـ القفز في الحكاية الشعبية:

تعبّر الحكاية عن طي الزمن بعبارات شائعة تتكرر في الكثير من الحكايات مثل: "ومرت الأيام وتلتها الشهور والسنون"، أو "ومرت الأيام فحملت الزوجة... وتتالت الشهور فوضعت ولداً". وربما عبروا عن طي الزمن بعبارة: "وابن الحكاية بيكبر بسرعة".(5).

ــــ ،، ــــ

فابن الوزير في قصة الغزالة يعيب على الصبي أنه لا يعرف أباه، ويسأل الولد بعض المقربين فيؤكدون له ماقال ابن الوزير وهنا يبدأ طي الزمن . "وهام الولد على وجهه في البلاد، يبحث عن أبيه، وتقلبت به البلاد كما تقلبت به الأعمال، حتى بلغ البلد الذي يحكمه أبوه".(6).

ــــ ،، ــــ

ولنا أن نتصور هذه المدة التي أمضاها الولد في البحث عن والده، إنها على مستوى الوقائع تتجاوز العقد من السنين" تقلبت به البلاد كما تقلبت به الأعمال "أي أنه أصبح شاباً يعمل. بينما استغرقت على مستوى القص جملتين لا ثالث لهما.

وينبغي الإشارة إلى أن القفز هو السائد في الحكاية الشعبية، وهو الغالب الأعم، والسبب واضح ومرتبط ارتباطاً وثيقاً بمنهجية الزمن في الحكاية؛ فهو مفتوح وممتد، ولا تستطيع الحكاية أن تغطي بالسرد زمن الوقائع الذي يمتد غالباً إلى نهاية العمر، وهو زمن الرواية بالمفهوم النقدي للقص الفني. لذا تلجأ الحكاية إلى طي الزمن وتجاوزه، والقفز فوق الأيام والشهور والسنين بالعبارات الآنفة الذكر.

والحكاية المروية باللغة المحكية تختصر الزمن بعبارات مختلفة، فهي لا تلجأ صراحة إلى بتر الزمن، لكنها تغطي المسافة المفقودة من زمن

الوقائع بالتعليق والتعليل كما في المقطع التالي: "وخلفت هالمرة، وجابت صبي، تصب على قلبكن العافية، وقال ابن الحكاي قوام بيكبر، كبر الولد وصار شب بياخذ النغصة من القلب". فعبارة: "قال ابن الحكاي قوام بيكبر" علقت على انتقال الولد إلى مرحلة الشباب بهذه السرعة وعللت هذا الانتقال السريع بمنطق الحكاية الذي يقتضي ذلك.

وللحكاية الشعبية أسلوب آخر في اختصار زمن الوقائع حينما تلجأ إلى تسويغ الانتقال السريع وتكثيف الأحداث كما في المقطع التالي: "وإجا الخبر لملك الشام إنو جيش الروم تحرك صوب المملكة، دق النفير العام وتجمعت هالعساكر . والقول بيبطي لكن الفعل ما بيبطي . ماشافوا غير جيش الروم ضرب طوق حول المدينة".

إن عبارة "القول بيبطي لكن الفعل ما بيبطي" عللت هي الأخرى سرعة وصول الجيش لأن الفعل غير الكلام.

2 ـ الاستراحة في الحكاية الشعبية:

وإذا كانت الحكاية قد مارست القفز بوتيرة عالية، فإن الحكاية المروية بالفصحى قلما مارست الاستراحة بالمفهوم الذي طرحته يمنى العيد . فالوصف فيها مقتضب وسريع ولاهث. "فالولد الأقرع تلمع قرعته تحت الشمس، وكان أخن يصدر صوته من أنفه، لا يكاد أحد يفهم ما يقوله، وكان لا يحسن عمل أي شيء" هذا كل ما نجده من وصف في حكاية امتد سردها ما يزيد عن ثماني الصفحات(7). وربما كان أطول وصف نجده في الحكايات جميعها، والتي تكتفي غالباً بوصف القصر أنه رائع، والملك أنه ظالم أو عادل، والحية أنها مذعورة، والثعبان مخيف وهكذا، بعكس الأدب الشعبي المكتوب "سيرة عنترة . ألف ليلة وليلة . سيرة الملك سيف بن ذي يزن..الخ". ففيها وقفات رائعة، واستراحات طويلة، يقف فيها السرد، ومن ثم يقف الزمن ويتجمد: "وهذا المقطع من سيرة عنترة يوضح ما نرمي إليه. "وظل شيبوب يقود أخاه والأمير شاس في أمان ماراً بكثير من القبائل المعادية. وفي اليوم الحادي عشر من رحيلهم وصلوا إلى أرض تسمّى "ذات الأعلام" فبينما هم سائرون في تلك الآكام، وإذ قد ظهر بين أيديهم ستة هوادج على ستة جمال، وعلى رأس كل هودج هلال، وعلى الهودج ثياب من الديباج، مصفحة بصفائح من الذهب الوهاج، وعليها شراشف من الحرير والإبرسم الأصفر والأحمر والأخضر، محبوكة أطرافه بالقصب المفتخر، يأخذ ضياء لونه بالبصر، وحولهم جملة من العبيد الأجواد، وكل واحد منهم كأنه طود من الأطواد، وتقدّم على الجميع فارس، كأنه في الحديد غاطس، وهو طويل من الرجال، عريض الأكتاف والأوصال، مضيق اللثام، كثير الاحتشام، مليح القوام، صلب العظام، له وجه وكأنه بدر التمام. وعلى رأسه خوذة عادية لامعة تتوقد، متقلد بسيف عريض مهند، محلّى بالذهب المنضّد، وعلى كتفه رمح طويل مكعب، وتحته جواد: إنه سلهب، كثير الخبب، طويل الذنب، قليل التعب، تربيه ملوك العرب، وأصحاب الحسب والنسب، وهو مثل الأسد السائج وهو يسير قدام وادج والجمال".(8).

فالزمن هنا وقف لم يبرح لحظته فيما طال زمن القص. وبمعنى آخر فزمن الوقائع كان صفراً في الوقت الذي امتد فيه القص في هذا الوصف الشائق.

على أن الحكاية المروية باللهجة المحكية لا

تفتقر إلى الوصف افتقارها له فيما لونقلت إلى الفصحى، وهذا يضعنا مرة أخرى أمام مسؤولية الحفاظ على نكهة الأدب الشعبي وعدم نزع هويته. وهذا الرأي ليس دعوة إلى العامية، ولا هو ترويج لها، وإنما هو إصرار على الحفاظ على الشكل العفوي بعيداً عن التنميق والتعديل الذي يبتعد بالأدب الشعبي عن منبته، وثوبه الذي اكتساه. وهناك اتجاه الآن في كل المدن العالمية، ومنها المدن العربية يدعو إلى الحفاظ على الأحياء القديمة من المدن ومنع تشويهها بما استجد من أساليب البناء. ومادام الأمر كذلك في البناء فما أحرانا أن نعتمده في الأدب الذي يعتمد على الصورة وهي عماد الأدب الشعبي ونسغه الحي. وهذا مقطع من مقاطع عديدة ننقله من حكاية "عراء المراسي" من مجموعة منير كيال الآنفة الذكر، لنتبين من خلاله أن الحكاية الشعبية لم تغفل عن الوصف ولا عن الصورة، بل جعلتهما أساساً في بنائها السردي "هالبنت فزت ثاني يوم، ماهي خفيفة الأركان، عزلت هالقاعة، مدت صمدت هالتحف، جابت هالزهور، جابت... جابت... مين انتبه لها؟ انتبه لها أخواتها، ألوا لبعضهن هالمنظومة على غير عادتها، مو على بعضها، صارت تشلح، صارت تلبس، يعني وضعها، شكلها مو على بعضه، وكل يوم من العصر بتفوت على قاعتها ما بتعود تطلع لثاني يوم... ياهل ترى شو يللي غيرها؟.. في شي. قالوا لحالهن: لازم نتناوأ عليها من المندلون شي ما تحس ومنشوفها شوعم تساوي".

3 ـ حبس الزمن في الحكاية الشعبية أو السرد السلبي:

وإذا كانت الحكاية الشعبية لم تلجأ إلى الاستراحة ـ باصطلاح يمنى العيد ـ إلا قليلاً، فإنها لجأت إلى نوع من إيقاف حركة السرد على المستوى الأفقي، منحرفة إلى مستوى آخر من السرد هو مستوىً وهمي، يكسر مستوى السرد العام بقاطع فنتازي، ذاهباً بالمتلقي إلى أمداء بعيدة، لا تلبث هذه الأمداء أن تنحسر عن وهم، ليجد المتلقي نفسه واقفاً في النقطة التي ظن أنه انطلق منها إلى تلك الأمداء الوهمية.

فهذا السلطان "قد نزل عن كرسي الحكم وصار إلى حديقة القصر، فإذا الدرويش، فصاح الجند: "الدرويش...، الدرويش، وبهت السلطان، فأمر وهو يتلعثم بقطع رأسه، فقاطعه الدرويش محتجاً قائلاً له: لا يحق لك أيها السلطان أن تصدر حكماً في الناس وأنت جنب. فلابدّ لك من الاغتسال أولاً، وذهل السلطان، وقال للدرويش: أنت على حق، والتفت إلى الجند يأمرهم أن يعدوا موكبه للمضي إلى الحمام. لكن الدرويش أشار إلى البركة في حديقة القصر، وقال له: أمامك البركة، فهي أقرب، هيّا فانزل واغتسل، وماكان من السلطان إلاّ أن خلع ثيابه جميعاً أمام الجند. فقد وقع تحت تأثير الدرويش، ثم أسرع إلى البركة وألقى نفسه فيها. وإذ هو في أرض عراء، لا طير فيها يطير، ولا وحش فيها يسير، فمشى على غير هدى لا يعرف إلام يصير. حتى نال منه العطش والتعب، فرأى نبع ماء، فأقبل عليه، فعب منه وشرب، فأحس على الفور بشيء من التغيير، فإذا هو امرأة بشعر طويل وثديين ممتلئين، فحار في أمره، ولم يعرف ماذا يفعل، حتى بلغ غابة مليئة بالأشجار، فدخلها، فسمع صوت ضربات فأس، فمضى إلى حيث الصوت، وإذا بحطاب شاب يكسر جذع شجرة يابس، وما أن رآه الحطاب حتى أقبل عليه، ومخايل الإعجاب به تلوح عليه، وهو ينظر إليه نظرات رغبة واشتهاء، فاضطرب السلطان، وحار، ولكنه ذكر أنه امرأة، فرضي وسلّم. فلما عرض عليه الحطاب أن يتزوجه قبل في صمت، ومضى يسير وراء الحطاب،ويطيعه في كل ما يأمره به.

فكان يجمع الحطب أكواماً أكواماً، وينطلق إلى كوخه البعيد، ويعد الطعام، ويجلب الماء ويشعل النار، ويهيئ الكوخ، ويغسل الثياب، ويقوم بواجب المرأة تجاه زوجها.

ومرت به الأيام والشهور وهو زوجة الحطاب، حتى كبرت بطنه واستدارت، وتحرك الجنين في أحشائه، واستيقظ ذات صباح وهو في المخاض، وبعد عناء وضع ولداً سمّاه حسن، ومرت الأيام وكبر الولد، وحمل السلطان ثانية، ووضع صبيّاً سمّاه حسين، ولم تزل الأيام تمر بالسلطان حتى وضع ولداً ثالثاً سماه حسّون، وكان خلال ذلك كله ما يفتأ يساعد الحطاب في الذهاب إلى الغابة وتكويم الحطب، ونقله، وإعداد الطعام، وغسل الثياب.

وذات يوم كان السلطان يحمل كومة حطب، ويهبط بها على صخرة ملساء، وإذ قدمه تزل، فسقط ووقع على الأرض، واصطدم رأسه بحجر، ولكنه لم يلبث أن نهض، فإذا هو خارج البركة، فنظر حوله فرأى الجند والدرويش والتاجر حسن ما زالوا واقفين جميعاً فصاح بهم:

ماتعبتم من الوقوف طوال هذا العمر؟.. أنجبت أنا حسن وحسين وحسون وأنتم ما زلتم واقفين؟.. فضحك الجند وصاحوا: السلطان جن.. جن السلطان. وثبت الدرويش على السلطان الجنون، وأكده لخروجه من البركة عارياً، ثم أمر بخلعه، فوافق الجند في الحال ثم اقترح مبايعة التاجر حسن سلطاناً"(9).

إن هذه الرحلة الفنتازية العجيبة التي ارتحلها السلطان بتأثير سحر الدرويش لم تستغرق شيئاً من الزمن.

فالزمن فيها صفر بدليل قول السلطان للجنود: "ما تعبتم من الوقوف طول هذا العمر؟.. أنجبت حسن وحسين وحسون وأنتم ما زلتم واقفين؟". لكأن السارد هنا يستند في سرده على علم النفس الحديث في تفسير الرؤية الليلية التي قد تمتد على مستوى الوقائع ساعات طويلة، بينما لا يستغرق مرورها في العقل السفلي للنائم بضع ثوان، وربما أجزاء من الثانية فالسارد في حكاية التاجر حسن قد أوقف الزمن بيد، حبسه في القمقم، ودفع باليد الأخرى السلطان ليجول هذه الجولة التي تستغرق على مستوى الوقائع ما لا يقل عن أربع سنوات، . ولادة ثلاثة أولاد . بينما هي في مستوى الواقع لم تستغرق سوى لحظات.

ولعل الرواية الحديثة قد استفادت من هذه اللفتة الرائعة في حبس الزمن، فلعبت على هذا الجانب المثير أشكالاً وألواناً. ولنا في ثلاثية الليبي أحمد إبراهيم الفقيه الرائعة خير مثال؛ إذ أوقف الجزء الثاني من ثلاثيته على رحلة فنتازية ارتحلها البطل متوهماً إثر مرض أصابه. إذ رأى نفسه يتجه إلى بيته القديم في الحي القديم من مدينة طرابلس وهناك يلتقي الشيخ الصادق أبا الخيرات، الذي ينوّمه مغناطيسياً ويدفعه تجاه مدينة من عالم آخر، يقضي فيها على مستوى الوقائع سنة كاملة. لكنه في واقع الحال لم يغادر البيت إلا ساعة واحدة، وحين عودته إلى بيته يدور بينه وبين زوجته الحوار التالي:

. هل أختفي كل هذه المدة وأعود فلا أجد إلاّ هذا البرود والارتباك؟!... أخبريني بسرعة ماذا حدث؟...

أشاحت بوجهها باكية، في حين واصلتُ الإمساك بها وأنا أتميّز غيظاً:

. تكلمي وقولي لي ما الذي تريدين إخفاءه بهذا البكاء؟...

. أبكي لأنني أراك تعود مريضاً مرة أخرى.

. إنكم أنتم سبب مرضي وجنوني. وما أن

تركتكم حتى وجدت أناساً عشت معهم عاماً كاملاً لا أعرف إلاً بهجة القلب والروح.

. ولكنك لم تغادر البيت إلاً منذ ساعة واحدة فقط.

ومصعوقاً صرت أنظر إليها، لأن ما قالته شيء، لا يمكن أن يصدّقه العقل... هل كان كل هذا الغياب ساعة واحدة فقط؟!"..(10).

وربما وجدنا أسلوباً آخر لحبس الزمن في الحكاية الشعبية يعتمد السحر أيضاً. إذ يتعرض أبطال الحكاية إلى مأزق صعب، فيمارس السحر على بعضهم، فيغدون حجارة، بينما ينطلق الآخرون في رحلة فنتازية أيضاً لفك السحر عن رفقائهم، "فبينما هم وسط الغابة وقد تقدمهم الأمير حسن، برز لهم غول، نفخ عليهم واحداً إثر الآخر فجعلهم حجارة سوداء، عدا زوجة حسن فقد اختطفها وهرب بها، والتفت حسن فلم ير إخوته فرجع إليهم فرآهم جميعاً حجارة سوداء، ولم تكن زوجته فيهم".(11).

وتتبع حسن آثار أقدام الغول، فإذا هو في جبل شاهق، وبلغ قصره في قمة الجبل بعد جهد، واستطاع أن يصل إلى زوجته داخل القصر والتي سحبته من شباك القصر حينما ناولته شعرها. واستطاعت الزوجة أن تعلم أن روح الغول عصفور في علبة صغيرة، والعلبة في قلب عنزة عرجاء، وأخذ الأمير حسن يسير في البلاد حتى وصل إلى خيمة عجوز، وعمل عندها راعياً، وهناك وجد العنزة العرجاء التي خاض معها صراعاً مريراً حتى استطاع أن يصرعها، ثم شقّ صدرها، وأخرج قلبها، فوجد فيه العلبة، فرأى عصفوراً صغيراً فضغط على عنقه حتى مات. وعندها مات العملاق فعاد الأمير حسن مع زوجته إلى الغابة، فرأى إخوته وزوجاتهم على ظهور الخيول، وهم يتابعون سيرهم وكأن شيئاً لم يحصل.

—— ،، ——

إن حبس الزمن في هذه الحكاية بدأ فعلاً لحظة تحوّل إخوة حسن وزوجاتهم إلى حجارة... واستمر الزمن واقفاً بالنسبة لهم حتى ضغط حسن على عنق العصفور فمات العملاق وذهب السحر عن الإخوة فانطلقوا سائرين..

—— ،، ——

وحبس الزمن هنا لم يطل إلاً الإخوة وزوجاتهم، فالزمن كان صفراً بالنسبة لهم في فترة تحولهم إلى حجارة، بينما كان شهوراً وربما سنين بالنسبة للأمير حسن.

أ ـ الفضاء المكاني:

لدراسة الفضاء المكاني في الحكاية الشعبية لابد من الوقوف على المسائل التالية:

1ً . مسألة ملامح المكان في الحكاية:

أ . الإبهام:

فالمكان في الحكاية الشعبية مبهم، حدوده الجغرافية مطلقة، فهو بلد من البلدان، أو بلد بعيد، أو بلد من بلاد الله الواسعة، وقليلاً ما يذكر مكان معلوم، كبغداد أو مصر، أم الشام، أم شيراز....الخ.

على أننا نستطيع أن نتلمس المكان من خلال قصر الملك أو قصر الجان، أو البراري والقفار التي لا طير فيها يطير، ولا وحش فيها يسير.

وقد تساهم الشخصية في تحديد المكان ورسم ملامحه من خلال مهنتها، فحين تتحدث الحكاية عن فلاح فالقرية والريف هما الفضاء المكاني، وحين تتحدث عن صياد فالبحر أو النهر، وحين تتحدث عن حطاب فالغابة، وهكذا دون أن يأتي ذكر للمكان وهويته الجغرافية في بعض الأحيان.

ب ـ الانفتاح:

والمكان في الحكاية مفتوح، مثله مثل

الزمان. فقلما نجد حكاية تجري أحداثها في مكان واحد، بل كثيراً ما ينفتح المكان ليشمل بلاداً عديدة وممالك بعيدة، ومن هنا جاءت العبارات التي تساهم في طي المكان متكررة في العديد من الحكايات؛ فإذا أرادت الحكاية أن تعبر عن انتقال البطل في أماكن بعيدة ومتعددة استخدمت عبارة:

"وتقلبت به البلاد، وفي الحكاية المروية باللغة المحكية في السويداء"، بلاد تحطه، وبلاد تشيله، حتى وصل لبلاد واق الواق" وهي أبعد مكان يتصوره الراوي، وكأنموذج للانفتاح، نأخذ حكاية "بنت البازركان".

لنجد أن البنت بيعت أولاً إلى ملك البلاد، ثم بيعت ثانياً إلى ملك من بلاد بعيدة قدم على هذه البلاد للاستجمام والعلاج، وفي المرة الثالثة بيعت إلى أحد الملوك في مملكة أخرى، وأخيراً عاد والدها التاجر من الحجاز، والتي كان قد أمها بقصد الحج.

—— ،، ——

وهكذا نرى أن الفضاء المكاني في هذه الحكاية قد انفتح على أربعة أصقاع: بلاد الملك الأول، بلاد الملك الثاني، بلاد الملك الثالث، بلاد الحجاز. والملاحظ أن كل هذه الأمكنة ما عدا الحجاز أماكن مطلقة، لم تحدد جغرافياً.

—— ،، ——

ج ـ التنوع البيئي:

والحكايات الشعبية ليست محصورة ببيئة واحدة، ففضاء الحكاية الغابة والنهر والبحر والصحراء والجبال والسهول، كما أن فضاءها ريف مرة، ومدينة مرة أخرى... ومعالم البيئة في الحكاية غير موصوفة إلا ما ندر، كما أن البيئة لا تترك ظلالها على الشخصيات، فالصياد والحطاب والتاجر والفلاح إنما اكتسبوا صفاتهم من طبيعة المهنة لا من خلال البيئة. وبمعنى آخر فإن صفات أي من هذه الشخصيات الآنفة الذكر لا تتغير ولا تتبدل مهما انتقلت، ومهما بدلت بيئتها، فالحطاب يعرف بفاروعته أينما كان، والصياد بشبكته وهكذا.

د ـ التداخل:

وربما تنوعت البيئات في الحكاية الواحدة، إذ نرى الحكاية تنتقل بالمتلقي من بيئة المدينة "قصر الملك"، إلى الغابة، إلى البحر، إلى الصحراء. وهذا بطبيعة الحال مرتبط بالانفتاح المكاني، فما دامت الحكاية مفتوحة المكان فهي مفتوحة أيضاً على بيئات متعددة بحسب الأمكنة التي فتحت عليها. ولو أخذنا حكاية "أرزة وقنبر" وحاولنا أن نتلمس التداخل البيئي فيها لعثرنا على بيئات مختلفة.

تقول الحكاية . والتي أوردها الدكتور محبك في مجموعته . إن أحد الملوك خرج متنزهاً مع أخيه الوزير وصادفهما درويش تنبأ للملك ببنت وللوزير بولد وأن ابن الوزير سيتزوج بنت الملك مما يشير إلى أن العرش سيؤول إليه، ثم أهدى الدرويش إلى كل منهما تفاحة. وحين عودتهما من النزهة اقتسم كل من الملك والوزير تفاحته مع زوجته، ثم نام كل منهما مع زوجته فكان ما تنبأ به الدرويش، فسمى الملك ابنته "أرزة"، كما سمى أخوه الوزير ابنه "قنبر".

وشاءت الأقدار أن يتوفى الوزير تاركاً ابنه في عهدة عمة الملك. لكن الملكة كرهت الولد لعلمها أنه سوف يكون صهرها في المستقبل، ولذلك فقد أخذت توغر صدر الملك على ابن أخيه فجعله راعياً للغنم، لكن زوجة الملك ظلت تلاحقه حتى نفاه الملك إلى أقاصي البلاد. ويجمع نداء الحب القلبين مرة ثانية، وحين يعلم الملك يأمر أن يوضع قنبر في صندوق ويرمى في البحر، فتحمله الأمواج إلى بلاد الفرنج. وحينما تفشل ابنة ملك الفرنج في استمالته لأن حب أرزة قد سيطر عليه بالكامل، تعيده إلى البحر ثانية

ليعود إلى قصر أرزة خلسة. وحين يعلم الملك بذلك يأمر بقطع رأسه ويدفن. فتذهب أرزة إلى قبره وتبكي حتى تموت وتدفن في قبر يجاور قبر حبيبها.

أما البيئات التي يمكن العثور عليها في هذه الحكاية فهي التالية:

بيئة المدينة: بدليل قصر الملك.

بيئة الريف: بدليل الرياض التي خرج إليها الملك والوزير متنكرين طلباً للنزهة والترويح عن النفس.

بيئة ريفية أخرى: عمل فيها قنبر راعياً للغنم.

بيئة بحرية: بدليل أن الملك رمى الصندوق الذي فيه قنبر بالبحر.

بيئة بلاد الإفرنج بدليل أن الصندوق رمت به الأمواج على شاطئ بلاد الإفرنج.

صحيح أن هذه البيئات جاءت غيرمدروسة، ولكنها جميعاً ساهمت في تشكيل الفضاء المكاني للحكاية.

هـ - ميتافيزيقية المكان:

والمكان إما واقعي طبيعي، أو لا واقعي ما وراء الطبيعي METAPHYSICAL والمكان الطبيعي الواقعي لا يشترط أن يكون له وجود على أرض الواقع. فقد يبنى في خيال السارد، وإنما ينبغي أن يشاكل ماله وجود في الواقع . مدينة فيها قصور وطرقات، قصر فيه حدائق وأشجار....الخ....

—— ،، ——

أما المكان ما وراء الواقعي فهو منسوج في خيال السارد من غير أن يشاكل ماله وجود في الواقع، مثل قصر ملك الجان الذي يحتوي على أربعين غرفة. والدهليز الذي تنشق عنه الأرض ليصل بك إلى قصر تحت الأرض.

—— ،، ——

والحكاية الشعبية تعج بهذه الأماكن الميتافيزيقية. وربما كانت مرجعية الحكاية الشعبية في ذلك قصص ألف ليلة وليلة، التي لا تخلو قصة فيها من هذه الأماكن المرسومة في خيال السارد. وغالباً ماتكون هذه الأماكن مأهولة بالجن والعفاريت والغيلان والمردة. وإذا دخلها الأنسي فإنما يدخلها خلسة، أو بعد أن يسمح له صاحب الشأن وراعي حرمة هذا المكان.

ففي حكاية الغزالة مثلاً ترسل الغزالة إلى ابن الملك التائه في الفلاة، وتعده بأن تحقق له ما يتمناه. فيطلب منها أن تحمله إلى حيث شقيقته الكبرى، وتضعه الغزالة على ظهرها وتقفز بضع قفزات لتصل إلى قصر شاهق، وفي القصر تحوّله أخته إلى قطعة حلوى خوفاً عليه من زوجها ملك الجان الأحمر، ثم ينتقل إلى قصر ملك الجان الأخضر زوج أخته الوسطى، ثم إلى قصر ملك الجان الأزرق زوج أخته الصغرى، ثم إلى قصر الغزالة الذي يحتوي على أربعين غرفة. وينتقل إلى نبع الماء الذي سدّه فيدوس بقدمه في أعالي الجبال. ويصل إلى مغارة فيدوس فيقتله وينقذ ابنة الملك التي أوشكت أن تكون فريسة فيدوس(12).

و - تداخل الواقعي وما وراء الواقعي:

وهذا ما رأيناه في الحكاية الآنفة الذكر؛ إذ بدأت الحكاية بالواقعي: الملك الذي يوصي أولاده بتزويج أخواتهم لأول خاطب، واستمرت بالواقعي: خطبة البنات على التوالي، ثم الخلاف بين الإخوة، ورحيل الأخ الأصغر إلى الفلاة. ليبدأ اللا واقعي مع صحبة الغزالة حتى تحريرها من القزم وتحوّلها إلى ملكة على سبعة ممالك، وهنا يعود المكان إلى واقعيته حينما يتزوج ابن الملك من الملكة الغزالة وتتنازل له عن الحكم.

ويختلط الواقعي بغير الواقعي؛ فمكافأة تخليص ابنة الملك من فيدوس كانت زواجه من ابنة الملك، وثمرة الزواج ولد. وهنا ينفصل الواقعي عن اللا واقعي ويذهب الولد للبحث عن أبيه، حيث تقلبت به الأعمال، وتقلبت به البلاد ليصل إلى مملكة أبيه، ويفتح مطعماً، وتنتشر سمعته لتصل إلى الملكة زوجة أبيه، التي تعشقه على السماع، وتدعو البنائين لحفر نفق بين القصر والمطعم، وهنا يعود المكان إلى لا واقعيته، ويتحقق اللقاء بين الملكة وابن الملك، وحين يهم الملك بقتل الولد يكتشف أنه ابنه من خلال العقد الذي في معصمه... ثم يرسل إلى زوجته أم الولد وكانت قد استلمت عرش أبيها، فيضم مملكتها إلى بلاده وقد أصبح ملكاً على ثماني ممالك.

— ‹‹ —

وينبغي لنا أن نلاحظ ميوعة المكان وهلاميته؛ فهي ممالك ثمان في أماكن متفرقة، جعلتها الحكاية تتحد تحت تاج واحد بصرف النظر عن المسافة التي تفصل بين كل مملكة وأخرى، لاسيما وأن في الحكاية إشارة إلى اتساع الرقعة، وبعد الشقة، حينما يشير السارد أن الولد تقلبت فيه البلاد حتى بلغ البلد الذي يحكمه أبوه.

— ‹‹ —

2ً . وسائل الحكاية لتغطية مشاكل المكان:

أ . الطيران:

ويتم ذلك بطرق مختلفة ومتنوعة تمليها ضرورة الحبكة وطبيعتها أحياناً، وأحياناً أخرى تأتي ولا ارتباط لها بضرورة الحبكة. فمنها ما تعتمد على مخلوقات لها قدرات سحرية، ومنها ما تعتمد آلية نسجها على خيال السارد، ومن أهم طرق الطيران.

البساط السحري، أو البساط الطائر، أو بساط الريح:

وفيه يكون الطيران إرادياً والبطل ممتلكاً زمام أمره، يطير بإرادته إلى أمكنة معلومة ومحددة بالنسبة له كما فعل ابن الملك في حكاية الغزالة، حينما رمته الغزالة في البحر الفسيح، حتى وصل إلى الشاطئ، وهناك رأى حمامتين معهما بساط وعصا وطاقية، فأخذت إحداهما العصا، وأخذت الأخرى البساط، واختلفتا على الطاقية، ثم احتكمتا إلى ابن الملك الذي رمى حجراً وقال للحمامتين: من تصل إلى الحجر أولاً فلها الطاقية، فماكان منهما إلاَّ أن تركتا كل شيء وركضتا باتجاه الحجر. وإذ ذاك "مد ابن الملك البساط وقعد فوقه، ووضع الطاقية على رأسه، ثم حمل العصا وأشار إلى البساط طالباً منه أن يوصله إلى حيث الغزالة، تاركاً الحمامتين(13).

الطيران عبر مخلوقات سحرية:

وفيه يكون البطل غير ممتلك زمام أمره، إذ يقوم مخلوق سحري بحمله والطيران به إلى مكان يريده الكائن السحري، دون أن يكون للبطل أي علم مسبق، كما حدث للفتاة في حكاية "قفل ومفتاح". إذ جاء الكلب الأسود لأخذها بناء على نذر أمها، وسار بها الكلب حتى بلغا خارج البلدة، فطلب منها أن تصعد على ظهره، فصعدت، فطار بها وحلق في أجواء الفضاء، ثم حط بها أمام مخدع فخم فرشه من الدمقس وغطاؤه من الحرير، تتصاعد من حوله أبخرة المسك والكافور، وتركها الكلب هناك وغاب(14)...

— ‹‹ —

هذا وربما سخّر للبطل في الحكاية من المخلوقات ما تحمله إلى حيث يريد هو، وتطير به، ويكون إذ ذاك طيراناً إرادياً.

— ‹‹ —

ب . الانتقال بلا طيران:

وربما تم قطع المسافات الميتافيزيقية بغير

الطيران في الأجواء، وذلك عبر مخلوقات تستجيب لإرادة البطل كما استجابت الغزالة لابن الملك، حيث كان ابن الملك يسير في الفلاة تائه الخطا، إذ لاحت له غزالة، اقترب منها، فلم تجفل، فاقترب أكثر، فإذا هي تنطق بفصيح الكلام، فاصطحبها وحين أنست به عرضت عليه أن تحقق له كل ما يتمناه، فتمنى عليها أن تحمله إلى شقيقته الكبرى، فطلبت منه أن يبقي أمرها سراً، ثم حملته على ظهرها، وقفزت بضع قفزات، فإذا هو أمام قصر شاهق(15).

وربما أرسل للبطل مخلوق سحري يحمله إلى حيث يريد ذلك المخلوق، وفيه يكون البطل مسلوب الإرادة لا حول له ولا قوة. كما حدث للفتاة في حكاية "الجمل والأخوات الثلاث"، إذ ناخ الجمل أمام الدار، فأخذت البنات يعتلين سنامه وحين صعدت الأخت الصغرى لصقت به، ولم تستطع الأختان مساعدتها على النزول، فتركتاها ودخلتا. ونهض الجمل ومضى بالفتاة مجتازاً الفيافي والقفار حتى بلغ صخرة كبيرة، وقف أمامها وردد بعض الكلام، فانفتحت الصخرة فدخل الجمل والبنت على ظهره، ثم ردد بعض الكلام فانغلقت الصخرة، ومضى الجمل إلى قصرٍ كبير تحت الأرض حيث أنزلها عن ظهره هناك"(16).

3ً. عبارات طي المسافات:

وكما أن هناك عبارات يستخدمها السارد للتعبير عن طي الزمان ففي الحكاية عبارات أخرى تعبر عن طي المسافات تلجأ إليها الحكاية حينما تتسع المسافة التي سيقطعها البطل في تحركه، دون أن يكون هناك تغطية سردية كافية.

1 . فحين جاء الغول للأخت الصغرى في الحكاية الآنفة الذكر حملها ومضى يقطع الفيافي والقفار حتى بلغ قصراً فخماً فالتغطية السردية لهذه الرحلة العجيبة تمت بجملة واحدة فقط. ولو أراد السارد أن يصف مشاهد هذه الرحلة على نحو ما كان يتم في الملاحم والسير الشعبية لاحتاج إلى مجلدات فيها مئات الصفحات لوصف الرحلة الواحدة مع العلم أن الحكاية قد تنطوي على أكثر من رحلة ذهاباً وإياباً.

وهناك عبارات أخرى لطي المسافات تستخدمها الحكاية المروية بالعامية مثل: "بلاد تحطه وبلاد تشيله، حتى وصل إلى بلاد كذا". وهي رحلة تفوق في زخمها وغناها رحلة قطع الفيافي والقفار. لأن العبارة تؤول إلى أنه قطع بلاداً معمورةً ومدناً كثيرة مأهولة ومجتمعات مختلفة، ويفترض أنه شاهد عاداتٍ وتقاليد. ولكنه ظل بنظر السارد حيادياً تجاه كل هذه المشاهدات، لتختصر رحلته بعبارة: "بلاد تحطه وبلاد تشيله".

2 . ويقابل هذه العبارة في الحكاية المنقولة بالفصحى: "وتقلبت به البلاد كما تقلبت به الأعمال"، هذا وهناك ملامح مشتركة للكثير من الأمكنة المحددة بإطار جغرافي وحيز معلوم مثل: المدينة، قصر الملك، الحمام، السوق، الفيافي والقفار.

ـ ملامح المكان في الحكاية الشعبية:

1- المدينة في الحكاية الشعبية:

تظهر المدينة في الحكاية الشعبية بصيغتها العامة خالية من التفاصيل وعلامات التمايز التي تميز مدينة عن أخرى، وهي مدينة بسيطة غير معقدة، يظهر ذلك من خلال الحياة التي ترسمها الحكاية فيها، باستثناء بعض الإشارات إلى اكتظاظ المدينة، ويظهر ذلك حينما تسير ابنة الملك متنكرةً لمعرفة سارق خزينة والدها. وتلجأ

إلى وضع إشارة على باب الدار، ثم يحضر السارق فيرى الإشارة على باب داره فيدرك الخطر، ويقوم بوضع مثل هذه الإشارة على كل بيوت الحي.(17). ففي هذا التفصيل الذي يرد في حبكة الإشارة هذه ما يوحي بأبعاد المدينة، واختلافها عن الضيعة التي لا يحتاج فيها الباحث إلى مثل هذا الأسلوب لتعليم أحد البيوت، ومن ثم الاستدلال عليه.

وما يجدر ذكره أن هذه الحبكة ربما كانت الوحيدة بين الحبكات المتكررة في الحكاية الشعبية والتي تشير إلى اكتظاظ المدينة ورسم أبعادها. وفيما عدا ذلك فأهم المعالم التي تختص بها المدينة في الحكاية الشعبية قصر الملك والحمام والسوق.

وقلما نجد وصفاً للمدينة، وإذا وجدنا وصفاً فهو لموكب الملك حينما يمر في شوارع العاصمة لغرض من الأغراض كما في النص التالي: "وفي أحد الأعياد خرج الملك في موكب مهيب، يطوف طرقات العاصمة وشوارعها، وقد احتشد الناس في الشوارع والنوافذ والأسطحة، ينظرون إلى الملك ويرسلون إليه التحيات، ويهتفون بحياته، وكان الملك يتقدم الموكب على جواد مطهم ويتلوه وزيره الأول ثم نديمه. وكان لا يحظى باهتمام الناس أحد بعد الملك غير الفتى نديمه، بل إن بعضهم كان لا يعير الملك من الاهتمام والالتفات مثلما كان يعير النديم(18).

—— ،، ——

ومع أن هذا الوصف بالأصل إنما هو لموكب الملك وليس للمدينة إلا أننا يمكن أن نتلمس فيه الصورة العامة للمدينة في الحكاية الشعبية، وإذا أردنا قراءة عناصر هذه الصورة فإننا نجد:

—— ،، ——

1 . الملك وموكبه المهيب.

2 . الناس المحتشدين في الشوارع والنوافذ والأسطح.

3 . طرقات العاصمة وشوارعها.

4 . الملك أمام الموكب والموكب يتبعه.

5 . جواده المطهم.

6 . الوزير الأول خلف الملك.

7 . النديم خلف الوزير.

8 . عيون الناس على الملك والوزير.

إن من بين عناصر اللوحة الثمانية لا نجد إلا عنصرين فقط ينتميان إلى المكان هما:

1 . الطرقات والشوارع التي كان يسير بها الموكب.

2 . الشوارع والنوافذ والأسطح التي يحتشد فيها الناس لرؤية الملك.

وفيما عدا ذلك فكل العناصر الباقية تنتمي إلى وصف موكب الملك. حتى أن هذين العنصرين اللذين ينتميان إلى المكان لا نجد فيهما ما يشير إلى طرقات ضيقة أو متعرجة، أو شوارع عريضة وساحات فسيحة أو نوافذ كبيرة فيها أصص ورد ونبات زينة أو أسطح متشابكة ومتلاصقة، وغير ذلك من مظاهر المدن وتوصيفها.

إن شيئاً من التفصيل يعطي فكرة عن تركيب المدينة، وبالتالي يميز هذه المدينة عن تلك. وهذا ما لم نره في الحكاية الشعبية إلاَّ فيما ندر. ولعل مرد ذلك إلى أن السارد يهتم بالحدث وسرده أكثر من اهتمامه بالوصف، فالوصف مرحلة استراحة ووقف للسرد. ومنذا الذي يستطيع أن يوقف السرد في الوقت الذي يستحث المتلقي السارد لكي يصل إلى نهاية المطاف هاتفاً: "أي... وبعدين... شو صار؟!". وحكاية الرجل الذي لم يطق صبراً على حبس عنترة معروفة؛ إذ إنه بعد أن انقطع السرد في المقهى عند حبس عنترة في بلاد فارس، وأغلق الراوي روايته وانصرف إلى بيته، وانصرف معه الحاضرون، لم

يستطع الرجل النوم، قفز من فراشه وتوجه إلى بيت الحكواتي ليلاً، ونقده مجيدية كي يخرج له عنترة من الحبس(19).

2. الحمام في الحكاية الشعبية:

وكما تظهر المدينة بلا تفاصيل؛ كذلك يظهر الحمام، فهو على الغالب الأعم حمام بني بقصد الإفضاء بالسر. فلا يظهر في الحكاية سوى اسمه، والغرض الذي بني من أجله، إذ تتجاهل الحكاية تفاصيل الحمام من الداخل "بيت النار . الجواني . البراني . الاستراحة...". وإذا ما وقفنا عند هذا المقطع، والذي يذكر فيه بناء الحمام، فسوف تظهر لنا صورة الحمام العامة والمتكررة كما رسمتها الحكاية.

"وإذا عجز الأطباء عن شفائها "بنت الملك" أخبروا الملك أن داء ابنته في فؤادها لا في جسمها وأن لا شفاء لها سوى التسلية والسلوان. ولما سألها أبوها عن أمرها باحت له بمكنونات صدرها، فأمر الملك ببناء حمام تقعد فيها لتستقبل الزائرات، وليكن أجر الاغتسال فيها حكاية غريبة تسلي بنت الملك(20).

ـــ ‘‘ ـــ

ولدى قراءة المقطع السابق نستطيع تلمس العناصر التالية:

1. عجز الأطباء عن شفاء بنت الملك.
2. إخبار الملك أن داءها في فؤادها.
3. سؤال الملك ابنته وبوحها بالحقيقة
4. أمر الملك بناء الحمام
5. سبب بناء الحمام التسلية واستقبال الزائرات
6. أجر الاغتسال حكاية غريبة

ـــ ‘‘ ـــ

ومن استعراض هذه العناصر لا نجدها تشير إلى الحمام، ما عدا عنصراً واحداً "أمر الملك بناء حمام" دون أية إشارة إلى التفاصيل التي تكشف عن ماهية الحمام، اللهمّ إلاّ العنصر الذي يتحدث عن أن بناء الحمام كان للتسلية والترفيه، واستقبال الزائرات. فهو يشير بشكل غير مباشر إلى أن الحمام يحتوي على قاعة استقبال، أو مكان لاستقبال الزائرات دون تفاصيل.

ـــ ‘‘ ـــ

وربما تحدثت الحكاية عن رجل يعمل وقاداً في حمام، في إشارة إلى أن للحمام بيت نار، يقوم بخدمته وقاد(21) وأوسع وصف رأيته في حكايات الدكتور أحمد زياد محبك للحمام كان في المقطع التالي:

ـــ ‘‘ ـــ

"كان أحد الرجال يملك حماماً، كان يقعد وراء الصندوق، ويأخذ من المستحمين الأجر، وذات يوم دخل الحمام رجلان في زي تاجرين، وبعد أن استحما قدّم له أحدهما قبضة من ذهب، وقدّم الآخر قبضة من فضة أجرة استحمام كل منهما، ثم طلبا منه تفسير ذلك، وأمهلاه ثلاثة أيام(22).

وربما وجدنا في هذا المقطع ملامح عامة للحمام، إذ فيه مكان لاستقبال الزبائن، يجلس فيه صاحب الحمام وراء صندوق ويأخذ من المستحمين الأجرة.

وفيما عدا ذلك فالحمام في هذه الحكاية ذو بعد واحد، وليس بطلاً من أبطالها كما يحدث في بعض الحكايات حين ينقلب فيها المكان إلى عنصر رئيس في الحكاية لكأنه إحدى شخصياتها أو الشخصية الرئيسة فيها، ودليلنا إلى ما ذهبنا إليه أنه لو استبدل الحمام في هذه الحكاية بمطعم أو مقهى لما تغيّر شيء في نسق الحكاية ومجرى أحداثها.

وربما كانت الحكاية المروية بالمحكي من اللغة أكثر قدرة على رسم أبعاد المكان، فالحمام

الذي جاء في حكاية "عرء المراسي" أكثر وضوحاً من أية صورة رأيتها في الحكايات المروية بالفصحى، ولعل مرد ذلك أن قدرة السارد الشعبي على إخراج صورة المكان تبدو جلية من معايشته له. ومنير كيال الذي نقل حكاية "عرء المراسي" لم يكن جامعاً حيادياً للحكايات بقدر ما كان راوياً يروي حكاياته من داخل اللعبة لا من خارجها.

لقد ورد ذكر الحمام أكثر من مرة في هذه الحكاية، وفي كل مرة كان يضاء جانب من الصورة، وهذه هي الصور:

"راحوا هالبنات عالحمام... قعدوا قدام الأوسطة عما تغسلهن". وهي تلقي الضوء على كيفية العمل في الحمام، ومهمة العاملين فيه.

"شافتها هالملكة أمها، آلت له: يا ملك الزمان هالبنت مدري شو صاير لها.. ضعفانة مدري شو باها؟ آل لها الملك:

. يا بنتي.. شو صاير معك؟ شو باكي؟ بدك شي؟

. يا بي ما بدي منك شي.. إلا تفتح لي حمام، وتطالع منادي ينادي بأربع تركان البلد: أيمن بدوه يتغسل يحكي لي حكاية عوض الوفا.

آه.. هيك يكون.. بنا أميني:

. نعم سيدي.

. ابني لي حمام من أحسن ما يكون، وافرشه واطقمه.. أحسن شي عميل فيه.

. أمرك يا ملك الزمان.

وبظرف سبعة أيام . الدراهم كالمراهم حطها عالجرح بيطيب ،. تعمر هالحمام".

والملاحظ أن هذه الإضاءة ألقت الضوء على كيفية بناء الحمام وتجهيزه والغرض من بنائه.

"ندهت بنت الملك لها لأوسطة، ندهت للبلانة، عطتهم هالصابون المطيب.. هالترابة الحلبية وآلت لهن: فوتتوهن، غسلوهن كمان".

وهذه الصورة الثالثة تلقي الضوء على مهمة جديدة لعاملات الحمام، كما تلقي الضوء على وسائل التنظيف المستخدمة ومن هذه الصور الثلاث نستطيع أن ندرك أن عناية الراوي بالمكان تظهر هنا بوضوح عما هي عليه في الرواية الفصيحة للحكاية.

3ـ قصر الملك في الحكاية الشعبية:

يبدو قصر الملك في الحكاية الشعبية منعزلاً عما حوله، ومقطوعاً عن بيئته المكانية، وله صورة واحدة تتكرر في الكثير من الحكايات، إما كاملة، أو مجتزأة، وتتمثل في كونه قصراً شاهقاً، تطل نوافذه على المدينة مباشرة، بطرقها وناسها، إذ كثيراً ما يرى الملك من شباك قصره شحاذاً أو رجلاً غريباً فيطلب من الحاجب إحضاره. وكذلك بنت الملك التي ترى من شباك قصرها فارس أحلامها، فترسل خادمتها لإدخاله، وللقصر باب خلفي غالباً ما تستخدمه ابنة الملك لإدخال حبيبها خفية. وقد تستخدمه زوجة الملك للغرض نفسه، أو يستخدمه الملك إذا قصد التنكر.

ــ ،، ــ

وللقصر حديقة، وفيها أصناف الثمار كافة. وقد تكون في الحديقة بركة ماء، وحول القصر سور عال. وربما اتصل بالقصر نفق يصل ما بينه وبين حبيب ابنة الملك، أو عشيق الملكة.

ــ ،، ــ

وقد لا نجد هذه العناصر كاملة في لوحة واحدة كما أسلفنا، إذ تكتفي الحكاية عادة بنقل ما يخدم السرد من أرجاء القصر.

ولو قرأنا المقطع التالي لتبين لنا أن الحكاية تختار من مفردات القصر ما يخدم السرد فقط:

"وحمل الشاب رسالة الملك ومضى بها إلى القصر من غير أن يفتحها، ولما بلغ القصر رأى

الحارس نائماً، فقفز من فوق السور، وكانت ابنة الملك في نافذتها، فأعجبت به، أشارت إليه، فصعد إلى غرفتها، وسألته عن قصده فقدم لها الرسالة، ففتحتها، فقرأت فيها أمر والدها بقطع رأسه، فمزقت الرسالة وخطت رسالة أخرى كتبت فيها أمراً بتزويجه من ابنة الملك، ثم مهرتها بخاتم أبيها، وطلبت منه أن يقدمها إلى قاضي القضاة، فأدى هذا إلى تنفيذ الأمر بزواج الشاب من ابنة الملك، وعاشت المدينة في سعادة ورخاء(23).

ولدى تحليل هذا النص نجد أنه يحتوي على العناصر التالية:

حمل الشاب الرسالة إلى القصر

رؤية الشاب للحارس النائم

القفز من فوق السور

رؤية ابنة الملك للشاب من النافذة

الإشارة له بالصعود إلى غرفتها

سؤالها له عن قصده

تقديم الرسالة لها

فتح الرسالة ومعرفة مضمونها

تبديل الرسالة

تنفيذ القاضي أمر الملك وزواج الشاب من ابنة الملك.

لقد تألفت هذه اللوحة من عشرة عناصر، منها ثلاثة فقط تختص بالفضاء المكاني، فتصف القصر أو تشير إلى وصفه إشارة خفية:

*فرؤية الحارس تدل على أن للقصر حراسة ونوعاً من الحماية.

*والقفز فوق السور يدل على أن للقصر سوراً حوله.

*ورؤية ابنة الملك للشاب من النافذة تشير إلى أن للقصر نوافذ مطلة تقف فيها ابنة الملك، ولم أر أية حكاية تحدثت عن شرفة غير هذه الحكاية.

وإذا وقفنا عند هذه العناصر الثلاثة: الحرس والسور والنافذة؛ فسوف نتبين مدى أهمية هذه العناصر للحدث.

فالحارس هو العقبة الأولى التي كانت تقف في طريق الشاب فتخطاها. والسور هو العقبة الثانية والتي استطاع أن يتخطاها أيضاً بالقفز من فوقه إلى داخل القصر. أما العقبة الثالثة فتجلت في كيفية الوصول إلى غرفة ابنة الملك، ولذلك فقد فتح السرد النافذة وأوقف ابنة الملك فيها كي تشاهد الشاب وتشير إليه كي يصعد إلى غرفتها. وهكذا فإن هذه العناصر التي ذكرت في القصر إنما أتت جميعها لخدمة السرد دون زيادة، ولكننا لا نستطيع أن نخفي ملاحظة نمطية هذه الصورة: قصر على بابه حارس واحد نائم، وحوله سور يستطيع من تسوّل له نفسه أن يتسوره ليدخل القصر، أين الحراس الآخرون؟ أين الأسيجة التي تشي بعظمة القصر الملكي في كل زمان ومكان؟. وهذا ما يدعو إلى القول إن السرد كثيراً ما يسهل مهمة البطل للوصول إلى هدفه وذلك على حساب الفضاء المكاني. وفي واقع الحال فإن هذا التسهيل إنما هو في الأصل تسهيل لمهمة السارد الذي يسوق الأحداث بشكل عفوي بعيداً عن العناء وبعيداً عن تعقيد تقنيات السرد الحديث.

ولعلنا في النص التالي نجد الصورة الأبهى للقصر، وهي الصورة القريبة من قصور ألف ليلة وليلة، والتي رسمها المنجّم للملك وكأنها الأنموذج المجسم للقصر الذي سوف يبنيه له:

"وجدت نفسي أمام بوابة مدينة، فدخلت، ورأيت شوارع منظمة، وميادين وأسواقاً، ولكنها كانت جميعها هادئة لا يسكنها أحد، فأخذت أجول حتى وصلت إلى قصر فخم تحيط به حديقة، تزينها نافورة وبرك للسمك وأيكات وأزهار وبستان فاكهة

محملة أشجاره بالفاكهة اللذيذة. ومع كل هذا لم يظهر لي أحد، ولما تملكني الخوف من الوحدة أسرعت إلى ترك المكان، وما أن وصلت إلى بوابة المدينة واستدرت لألقي نظرة على المكان، لم أر له أثراً، لا شيء سوى صحراء ممتدة أمام عيني(24).

صحيح أن هذه الصورة رآها السارد في خياله دون أن تكون لها مرتسمات في واقع الحكاية، لكنه يبرز الصورة المثلى للقصر في الحكاية الشعبية. ولعلها أوفى صور الأمكنة في الحكاية على الإطلاق.

4ـ السوق في الحكاية الشعبية:

إن صورة السوق في الحكاية الشعبية لا تنفصل عن صورة المدينة بعموميتها وصيغتها الكلية، والتي يسميها علماء النفس "صيغة الغاشتلت" أو الإدراك الكلي، وقلما نلمس في الحكاية الشعبية ضجة السوق وازدحامه، وازدخاره بالسلع وأصوات الباعة تحاول أن تعلن عن بضائعها واستقطاب المشترين.

وربما أنبأت الحكاية عن ازدهار السوق، أو ازدهار تجارة أحد التجار دون أن تزجنا في زحمة السوق، ونوع البضاعة التي يتاجر بها هذا التاجر أو ذاك. فهي لا تدخلنا السوق، وإنما تجعلنا نراه من بعيد. وكذلك فهي لا تدعنا ندخل المتاجر لنرى البضائع وقد نضدت على الرفوف، ولعل هذين النصين يعطيان فكرة عن صورة السوق في الحكاية الشعبية:

النص الأول:

"لم يلبث ابن الملك إلا أياماً، تجهز فيها بالخدم والأموال، ثم شد الرحال إلى شيراز. فلما بلغها نزل فيها متنكراً في زي تاجر، وظل يطوف في أسواقها وطرقاتها، ويتعرف على تجارها وأمرائها، حتى اهتدى إلى كبير الصاغة فيها"(25).

النص الثاني:

"ونادى منادي السلطان في أصحاب الدكاكين أن يرسل كل منهم في الغد أخته أو زوجته لتحل محله في الدكان، فقد عزمت بنت السلطان على النزول إلى السوق. فلما سمع حسن التاجر منادي السلطان شاور الدرويش في الأمر فقال له: اترك الأمر لي. ثم نصح له أن يكتحل في اليوم الثاني ويتزيى "كذا في النص" بزي فتاة، وليقعد في الدكان مدعياً أنه أخت التاجر حسن(26).

وبتحليل هذين النصين نجد أن النص الأول يحتوي على العناصر التالية:

1. تجهيز ابن الملك بالخدم والأموال
2. السفر إلى شيراز
3. التنكر بزي تاجر
4. الطواف في الأسواق والطرقات
5. التعرف على التجار والأمراء
6. الاهتداء إلى كبير الصاغة

أما النص الثاني فيحتوي على العناصر التالية:

1. نداء منادي السلطان أصحاب الدكاكين
2. وجوب إرسال كل تاجر أخته أو بنته لتحل محله في الدكان
3. عزم بنت السلطان على النزول إلى السوق
4. سماع حسن منادي السلطان
5. مشاورة الدرويش في الأمر
6. نصيحة الدرويش بأن يكتحل ويتزيا بزي فتاة.
7. جلوسه في الدكان مدعياً أنه أخت حسن التاجر

وبالنظر إلى هذه العناصر في النصين نرى

أن الأول يحتوي على عنصرين ينتميان إلى السوق هما: الطواف في الأسواق والطرقات، والاهتداء إلى كبير الصاغة، غير أن هذين العنصرين لم يقدما من السوق الصورة الواضحة، واكتفيا بذكر الأسواق والطرقات، وذكر كبير الصاغة إشارة إلى دكانه الكبير المليء بالحلي والجواهر كما هو مفترض أن يكون. وفيما عدا ذلك فقد بقي السوق مغلقاً ننظر إليه فلا نرى إلاَّ أبواباً موصدة.

أما النص الثاني فقد كانت أكثر عناصره تنتمي إلى السوق:

مناداة منادي السلطان: إشارة إلى طوافه بالسوق

إرسال كل تاجر ابنته أو أخته لتحل محله في السوق

سماع حسن منادي السلطان: إشارة إلى أنه كان في السوق

جلوسه في الدكان بعد التزيي بزي فتاة.

ولكن أياً من هذه العناصر لم يفتح لنا فضاء السوق، وبقي السوق مغلقاً كما في النص الأول، لا نرى إلا ملامح عامة له.

وإذا أجرينا مقارنة بين صورة السوق في الحكاية الشعبية، وصورته في ألف ليلة وليلة فسوف نتبين مقدار غنى السوق في الليالي وفقره في الحكاية الشعبية، ولعل مرد ذلك إلى أن الليالي عمل مكتوب وبالتالي فينبغي الافتراض أنه يخضع للتدقيق والمراجعة شأن كل أثر مكتوب، بعكس السرد الشفوي الذي يأتي عفو الخاطر بعيداً عن روح الصنعة والتنميق.

السوق في ألف ليلة وليلة:

"بلغني أيها الملك السعيد أن ذلك التاجر خلف لهما مالاً جزيلاً ومن جملة ذلك: مئة جمل من الخز والديباج، ونوافح المسك، مكتوب على الأحمال: هذا يقصد بغداد، وكان مراده أن يسافر إلى بغداد، فلما توفاه الله تعالى، ومضت مدة، أخذ ولده الأحمال وسافر بها إلى بغداد، وكان ذلك في زمن هارون الرشيد، وودع أمه وأقاربه وأهل بلدته قبل سيره. وخرج متوكلاً على الله تعالى، وكتب الله له السلامة حتى وصل إلى بغداد، وكان مسافراً صحبة جماعة من التجار، فاستأجر له داراً حسنة، وفرشها بالبسط والوسائد، وأرخى عليها الستور، وأنزل فيها تلك الأحمال والبغال والجمال، وجلس؛ حتى استراح، وسلم عليه تجار بغداد وأكابرها ثم أخذ بقجة فيها عشرة تفاصيل من القماش النفيس مكتوب عليها أثمانها، ونزل إلى سوق التجار، فلاقوه وسلموا عليه وأكرموه وتلقوه بالترحاب. وأنزلوه على دكان شيخ السوق، وباع التفاصيل فربح في كل دينار دينارين، ففرح غانم وصار يبيع القماش والتفاصيل شيئاً فشيئاً. ولم يزل كذلك سنة. وفي السنة الثانية جاء إلى ذلك السوق فرأى بابه مقفلاً(27).

ولو حاولنا أن نحصر العناصر التي تنتمي إلى السوق في هذا النص لوجدنا أنها:

. حجم البضاعة التي حملها التاجر: مئة حمل من الخز والديباج ونوافح المسك.

. مكتوب عليها الجهة التي ستتوجه إليها "بغداد".

. إنزال تلك الأحمال والبغال والجمال في الدار التي استأجرها في بغداد.

. قدوم تجار بغداد وأكابرها للسلام عليه.

. أخذه بقجة فيها عشرة تفاصيل من القماش النفيس وتوجهه إلى السوق.

. كتابة الثمن على البضاعة.

. ملاقاة التجار له بالترحاب وإكرامهم له.

. اقتياده إلى دكان شيخ السوق.

. بيعه التفاصيل بربح وفير.

—— ،، ——

وهذا ما يدلنا على أن صورة السوق هنا مختلفة كلياً عن السوق في الحكاية الشعبية. لقد فتحت لنا الليالي السوق على مصراعيه، وأدخلتنا في دوامة البيع والشراء والربح، وعلم عالم التجارة والتجار.

—— ،، ——

وهذا ما لم نلحظه في الحكاية الشعبية وربما كان مرد ذلك إلى أن السوق في الليالي كان يمثل حركة المجتمع الخصبة في أخصب مرحلة تاريخية في تاريخ المجتمع العربي، مجتمع الدولة العباسية في عصرها الذهبي، أما الحكايات الشعبية فقد جاءت في زمن تردّى فيه المجتمع العربي سياسياً واقتصادياً، وقد انعكس هذا التردي السياسي والاقتصادي على صورة السوق في الحكاية الشعبية فجاء عاماً ومبتسراً.

المكان الميتافيزيقي في الحكاية الشعبية:

إن أول ما يلاحظ على هذا المكان ظهوره فجأة، دون سابق إنذار، وإذا اعتبرنا الزمن في الرحلات الفنتازية زمناً سلبياً فيمكننا هنا اعتبار المكان الفنتازي مكاناً سلبياً ما دام خارج المدركات الحسية. غير أن زمن الوقائع المسرودة في المكان الفنتازي هو زمن محسوب من وقائع السرد عامة، فزمنه إيجابي على حين مكانه سلبي. فحين نهض الجمل بالبنت الصغرى في حكاية "الجمل والأخوات الثلاث"، وقطع بها الفيافي والقفار كان المكان واقعياً إيجابياً، ما لبث أن تحول المكان إلى مكان فنتازي حينما بلغ الجمل صخرة كبيرة ووقف أمامها، وردد بعض الكلمات فانفتحت الصخرة ودخل الجمل بما حمل، ثم ردد بعض الكلام فانغلقت الصخرة(28).

غير أن الزمن الذي قطعه الجمل في فتح الصخرة والدخول عبرها ثم إغلاقها، والذي سوف يستغرقه حين مضى بالبنت إلى قصر كبير، إلى أن أطلقها بعد أن سحرها كلبة عرجاء؛ إن هذا الزمن إنما هو زمن إيجابي محسوب من زمن السرد الكلي بدليل أن السارد يستخدم فيه الأيام مفصلاً ما حدث في كل يوم على النحو التالي:

1. في يوم وصولها إلى القصر طاف بها في أرجاء القصر، فرأت الزجاجة التي فيها روحه، والمرآة التي تتحول إلى بحر يحول بينه وبين أعدائه.
2. في اليوم التالي "وهذه عبارة السارد" أراد الجمل مغادرة القصر، فسلمها مجموعة مفاتيح، وسمح لها بفتح غرف القصر إلاّ واحدة، وأسرعت البنت ففتحت تلك الغرفة لتجد الذهب وتلتصق قطعة بيدها.
3. في المساء "بحسب السارد" وجد إصبعها ملفوفة وعلم أنها فتحت الغرفة السرية فعفا عنها.
4. في صباح اليوم التالي "بحسب السارد أيضاً" أعطاها مجموعة أخرى ونهاها عن فتح إحدى الغرف، وحين فتحتها وجدت عروسين في ثياب الزفاف. وحاولت إنقاذهما بالتوجه إلى الصخرة، وعلى حين نجا العروسان بقيت هي بين يدي الغول الذي خيرها في أن يحوّلها حمامة أو كلبة عرجاء فاختارت أن تصير كلبة عرجاء، وكان لها ذلك فأخذت تنتقل من بلد إلى بلد. وفي هذه العبارة خرج السرد من المكان الميتافيزيقي في القصر المسحور إلى مكان واقعي "من بلد إلى بلد".

—— ،، ——

وإذا أردنا حساب الزمن الذي استغرقته البنت في القصر الذي تحت الأرض لوجدناه ثلاثة أيام بحسب السارد الذي استخدم عبارة "في اليوم التالي" مرتين. فالمدة إذاً ثلاثة أيام محسوبة من زمن الوقائع.

—— ،، ——

ويجدر التنبيه إلى أن المكان الميتافيزيقي في الحكاية الشعبية أكثر غنى وتفصيلاً وإضاءة

من المكان الواقعي. فقليلاً ما نرى في القصر الواقعي قاعة العرش والديوان الملكي وغرف النوم وما إلى ذلك.

لكننا في القصر المسحور نستطيع أن نرى أكثر من ذلك؛ نرى غرفاً ملأى بالذهب، وأخرى ملأى بالعظام، أو غرف حبست فيها الضحايا.. الخ.

وفي المكان الميتافيزيقي نرى انزياحات الأشياء التي تتحول إلى أمكنة، والصخرة التي تنشق بعبارة واحدة لنرى داخلها هذا القصر المتعدد الحجرات، والمرآة السحرية تتحول بعد أن يضعها الساحر أمامه أو خلفه إلى بحر يفصل بينه وبين أعدائه.

***

الهوامش:

(1)د. أحمد زياد محبك. حكايات شعبية . اتحاد الكتاب العرب . دمشق 1999.

(2)ألف ليلة وليلة، حكاية نور الدين مع أخيه شمس الدين. م1 ص 168 المكتبة الحديثة للطباعة والنشر ط2. بيروت.

(3) د. محبك. مصدر سابق ص 23.

(4) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي ص 82 وما بعد.

(5) د. محبك. مصدر سابق ص 498 . 468 . 151.

(6) المصدر السابق ص 408.

(7) المصدر السابق ص 161.

(8) سيرة عنترة ج1، ص 399.

(9) د. محبك. مصدر سابق ص79.

(10) أحمد إبراهيم الفقيه. هذه تخوم مملكتي. مؤسسة دار الريس للطباعة والنشر 1991 ص161.

(11) د. محبك. مصدر سابق ص 341.

(12) المصدر السابق ص 197 . 210.

(13) المصدر السابق ص 202.

(14) المصدر السابق ص 256.

(15) المصدر السابق ص 199.

(16) المصدر السابق ص 433.

(17) المصدر السابق ص 242.

(18) المصدر السابق ص 64.

(19) حكاية ترددت على مسامعنا كثيراً وانغرست في الذاكرة دون أن أتذكر المصدر الأول.

(20) د. محبك. مصدر سابق ص 172.

(21) المصدر السابق ص 100 . 97.

(22) المصدر السابق ص 418.

(23) المصدر السابق ص366.

(24) الماضي المشترك بين العرب والغرب أ. ل. رانيلا ص 393. عن واشنطن أيزفنج. حكاية المنجم العربي.

(25) د. محبك. مصدر سابق ص51.

(26) المصدر السابق ص74.

(27) ألف ليلة وليلة ط المكتبة الحديثة بيروت ج2 ص377.

(28) د. محبك مصدر سابق ص 433.

■■■

جماليـــات المـكان
فـي شـــعر محمـد عدنان قيطاز
((حمــاة نموذجــاً))

د.عبد الفتاح محمّد- سورية

مقدمة:

يلاحظ الدارس لنتاج الشاعر محمد عدنان قيطاز أنّ للمكان عامة، ولحماةً خاصة حضوراً طيباً فيه، تجلى ذلك في دواوينه الأربعة دون استثناء، وهي: "اللهب الأخضر" و"في ملكوت الحب" و"أسفار ابن أيوب" و"وجهك المستبد" وتفسير هذا الحضور الطيب هو أن الشاعر يألف الأمكنة التي يحيا فيها أو يزورها، ويرتبط معها بكل وشائج القربى، ويحرص على إبراز عناصر الجمال فيها.

والحق أن الشاعر استطاع أن يجعل من نفسه، وهي ذات مبدعة شاعرة، طاقةً تتفاعل مع المكان، وتتحد به، وتحبه، وتقدسه، وتحس جمالياته، وتتذوقها، ومن ثم تصوغ ذلك كله إبداعاً مترفاً، يعتقد أنه سوف يرن في أذن الزمان.

وأدنى تأمل في أعماله الشعرية يدل على أن حماة، وهي بلد الشاعر، تسكن في عينيه، وقلبه، ووجدانه، وأحاسيسه، ورؤاه، فحماةُ:

بلــدٌ طغــى فيــه الجمــالُ مُعْربِــدا

مُــتحلِّلاً حينــاً وحينـــاً مُحْرِمــا(1)

وحماه هي دارةُ الجمال، يقول:

لـــكَ فـــي دارةِ الجمـــالِ أغاريـــدُ

فُتـــونٍ كـــذائعِ الطيـــبِ نَشْـــرا(2)

وإذا كانت حماة جمالاً معربداً، ودارة جمال لدى الشاعر فإن السبيل إلى تجلية هذا الجمال لا يخلو من مغامرة ورهان لأسبابٍ كثيرة، منها:

1 . أن العناصر المكانية يتم تقديمها من خلال جعل المتلقي يستعيد تجربة المكان الأليف، والذكريات المستعادة ليست معطيات ذاتَ أبعاد هندسية، وإنما هي مصاغة بخيال المتلقي، وأحلام يقظته(3).

2 . أنّ الخيال الشعري المبدع تكون فيه وظيفتا الواقع واللاواقع متعاونتين، فالخيال يمنح إضافاتٍ حقيقية لقيم الواقع.

3 . أنّ الخيال مبدع صورة، والصورة الشعرية بروز مفاجئ على سطح النفس، وكل ما تحتاجه الصورة ومضة من الروح، لذلك

كان الشعر روح تَفْتَتِحُ شكلاً(4). من ههنا كان الفن إثراء لخصوبة الحياة، وكان الحديث عن ثروة الوجود المتخيل.

4 . أن الشعراء يعاونوننا في اكتشاف الفرح الذي في داخلنا عند مشاهدة الأشياء، فنستطيع أن نرى في أشياء مألوفة للغاية امتداداً لمكاننا الحميم(5).

5 . أن الشاعر قد يغوص بعمق أكثر حتى يجعل المكان قيمة كقيمة الإلفة، والمكان الشعري لكونه قد تمّ التعبير عنه، فإنه يصبح له خصائص تكبيريه، ويصبح له امتداد.

لهذا كله، ولأمور أخرى يغدو الحديث عن جماليات المكان مغامرة، ورهاناً أرجو ألا أكون خاسراً فيهما

الجمال لغة واصطلاحاً:

الجمال لغةً هو الحسن، وهو مصدر فِعْلُه جَمُلَ، ويعتقد أن أصله الحسيَّ من الجميل، وهو دَكُ الشحم المذاب، يُراد به أن ماء السِّمن يجري في وجهه(6). ويقع الجمال على الصور والمعاني، ويكون في الفعل والخَلْق(7).

والجمال في اصطلاح أهل الفلسفة صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضى(8). وعلم الجمال أحد فروع الفلسفة، ويبحث في الجمال ومقاييسه، ونظرياته، وفي الذوق الفني، وتقويم الأعمال الفنية(9) ، وقد وردت مفردة الجمال في قوله تعالى: ﴿ولكم فيها جمالٌ حين تُريحون وحين تَسْرحون﴾(10)، وهي بمعنى البهاء والحسن. وورد في الخبر:

"أنّ اللهَ جميل يحب الجمال"، أي حسن الأفعال، كامل الصفات(11) ، وقد ذكر المعريّ أن الجمال الإنساني زائل، ومآله كمآل نقيضه، يقول:

فـــلا يُعجـــب بصـــورته جميـــل

فــإنّ القُــبحَ يُطــوى كالجمــال(12)

وإذا كان الخيال ينتج جمالاً، فإن أهل الفلسفة يفرقون بين جمال الخيال الشكلي، وجمال الخيال المادي، ويذكرون أن الخيال الشكلي يخلق كلَّ الجمالِ غير الضروري، من مثل الأزهار، وأن الخيال الشكلي في داخل الفعل الإنساني يكون مغرماً بالطرافة، والجمال الفاتن، والتنوع، والمفاجأة في الأحداث... في حين يهدف الخيالُ المادي إلى إنتاج ما هو بدائي وخالد في الوجود من الجمال، إنه يفرز بذوراً وفي تلك البذور يكمن الشكل بعمق في المادة(13).

جماليات المكان عند شاعرنا:

ما كان لي أن ألج إلى البحث في جماليات المكان عند شاعرنا من غير تلك المقدمة التي تشير إلى كثرة قضايا الموضوع وعمقها وخفائها وتشعبها، وصعوبة الإحاطة بها.. فإدراك جمال المكان مرتهن بالتقرب من الذات المبدعة الشاعرة الحالمة اليقظة، الخيالية الواقعية، الفرحة الحزينة، الراضية الغاضبة، الذاهلة المتفكرة، الأليفة الوحشية...

ومرتهن بإدراك الوسائل التي اعتمدها الشاعر في جعل المكان يسكن في عبير الكلمة، وجناح الخيال..، ومرتهن بقدرة المتلقي على تذوق العمل الفني، والتفاعل معه، والتأثير به.

ولعل أبرز ما يواجهنا عند الحديث عن الذات الشاعرة المبدعة هو أن إدراك جمال المكان يتطلب منها يقظةً على درجة من الحدة والقوة، والحقّ أن الخيال يزيد حدةَ حواسنا، كما أنّ اليقظة الخيالية تهيئ انتباهنا للاستجابات الفورية(14).

وشاعرنا يعي هذه الحقيقة، ها هو يعلن أنه أعمل حواسه سمعاً وبصراً وتذوقاً بطاقة جعلته ينماز من الآخرين في إدراك بعض خصائص المكان، يقول:

إنـي سمعتُ بهـا.. إنـي رأيتُ بهـا

ما لا ترون.. وما صاد كمن وردا(15)

ومع أن الشاعر يُعْملُ حواسه بطاقتها القصوى، فإنه يعلن أن عينيه لا تلبيان حاجة نفسه في النهل من جمال المكان، يقول:

عينـايَ مـا ارتوتـا مـن سحر آيتـه

يا ليتَ لي ألفَ عينٍ ترصد البلدا(16)

وإذا كانت الحواس يعتريها ما يجعلها ساهية أو لاهية أو معرضة أو غافلة، فإنّ الشاعر يشحذ النفس، ويدعوها إلى التنبيه واليقظة كي تقوم بمهمتها وقت الحاجة، يقول:

قلـتُ لمــا نــزل العاصــي أَفِــقْ

أيّهــا القلــبُ فهــذا وَطَــريْ(17)

وهو إذ يوقظ حواسه وينبهها، إنما يفعل ذلك ليجعل من نفسه عواطف وقيماً على النحو الذي يريد، فلا نستغرب وقتها من أن نراه ينشد:

أنــا كلــي حــبٌّ... كلــي وَفَــاءٌ

ومـن الحـبِّ لاهِـبٌ ودُخـان(18)

ولا ننكر عليه أن يرى في تراب الوطن وحجارته شفاء يُطلب وحيلةً تُصان، يقول:

أنــــي لأســــتافُ التــــرابَ تعلــــةً

وأُقَبِّلُ الحصباءَ دُرَّ مَحَارِها(19)

وهو إذا يتعهد على كبر نفسَه بالتنبه واليقظة لا ينسى أن المدينة صاغته طفلاً ذا مواصفات خاصة، يقول:

درجــــــتُ فــــــوق رباهــــــا

طفـــــلاً غريـــــرَ الســــــماتِ

طلــــــقَ الجبــــــين مُــــــدِلاً

علــــى المُــــدلِّ العــــاتي(20)

وواضح أنه يتخير (الربى) دون (الوادي) لأنّ (الربى) تناسب تساميه وافتخاره بنفسه. ثم إنّ المدينة رَعَتْه، وَنَمتْهُ، يقول:

حتــــى اســــتطالتْ غُصــــوني

وأَيْنَعَــــــتْ ثمراتــــــي(21)

وأسرته حباً وعشقاً:

أســــــــرتني أمُّ النــــــــواعير

ومــا زلْــتُ مولعــاً بإســاري(22)

وبعد، فحديثي عن جماليات المكان عند شاعرنا ينقسم إلى أقسام ثلاثة هي:

أ . وسائل الشاعر في إظهار جماليات المكان على صعيد المضمون.

ب . وسائل الشاعر في إظهار جماليات المكان على صعيد الشكل.

ج . جماليات الناعورة، نموذج تطبيقي.

أ ـ وسائله على صعيد المضمون:

يمكن أن نقول باطمئنان: إن الشاعر في سعيه لإظهار جمال المكان على صعيد المضمون أو المحتوى اعتمد وسائل كثيرة متنوعة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على غنى في الأدوات، وقوة في معمارية القصيدة، وعمق في التأثير، وللتدليل على هذا نعرض للوسائل التالية:

1 . جمالية الإلفة.

2 . استعادة سمات المكان.

3 . القدرة على التأليف بين عناصر الجمال.

4 . المكان المفتوح.

5 . تكثيف الزمان.

6 . جمالية الحركة.

7 . الإفادة من الموروث.

8 . جماليات أخرى.

وفيما يلي بيان القول في هذه الوسائل:

1 ـ جمالية الإلفة:

يعتمد الشاعر في إظهاره لجماليات المكان على تقديم مشاهدَ عنوانُها الإلفة، الإلفة بين الإنسان والإنسان الذي يشاركه سُكْنى المكان، وبين الإنسان من جهة، والمكان من جهة ثانية، ومن المشاهد التي يتجلى فيها هذا الأمر واضحاً قول الشاعر:

ولكــم ســرينا والضــفافُ ســواهرُ

والنهــر يجــري طائعــاً سَلْســالا

نمضــي إلــى حَـرَمِ الجمــالِ وظِلِّــهِ

فنـــريحُ أشـــجاناً هنـــاك ثِقـــالا

ونشــاركُ الأنســامَ بعــضَ حــديثِها

ونســـامرُ النـــاعورةَ المكســـالا

ونعــودُ نحتضــنُ المفــاتنَ والــرؤى

لنصــوغَ منهــا للــورى أمثــالا(23)

إنني لأعتقد أن هذا النص نموذج طيب لقدرة الشاعر على إظهار جمال الإلفة، أما إلفة الإنسان للإنسان، فدليله شيوع ضمائر الجموع في النص (سرينا، نمضي، نشارك، نسامر، نعود، نصوغ)، ولا ريب في أن اجتماع الأخدان والأصحاب يجعل الإلفة ذات وقع أشدَّ، لأنّ المرء يُطَمئِن رغبته في الاجتماع، والإنسان اجتماعي بطبعه.

وأما إلفة الإنسان للمكان فقد دلت عليها إشارات الشاعر من أنه وصحبَهُ ذاقوا جمال المكان عبر غير حاسة فهم سروا، وسهروا وسَمَروا، وشاهدوا، وتحدثوا، واحتضنوا، وصاغوا.. وهنا يغدوا الإحساس بإلفة المكان جَمْعيّاً مما يجعلها ذات طعم بيِّن، يعززها تفاعل معظم حواس الإنسان مع المكان.

وأما إلفة المكان للإنسان، وهي تحتاج إلى تقنية أشدّ لإبرازها، فما أعتقده أن الشاعر كان موفقاً إلى حد بعيد فيها، ذلك أن عناصر المكان قد أطلت برأسها، وهي تظهر إلفة فائقة نحو الشاعر وصحبه، فالضفاف سواهر، ويقظتها جميلة، والنهر استبدل بعصيانه طاعةً ورقةً، والأنسام تُغري بالتحدث، والناعورة مسامرة محببة، والمفاتن طوع البنان. ومكانٌ هذه عناصره، وهذه يقظته، وهذه استجاباته له أكبر الأثر في تطهير الإنسان من السأم والمَلالة، لتحلّ الهناءة والراحة في النفوس والأبدان، وحُق للشاعر أن يقول:

نمضــي إلــى حــرم الجمــالِ وظلّــه

فنـــريحُ أشـــجاناً هنـــاكَ ثِقـــالا

ومكان هذه صفاته يحرّض على الإبداع والخَلْق مما يجعل الشاعر يقول:

ونعــودُ نحتضــنُ المفــاتنَ والــرؤى

لنصـــوغَ منهـــا للـــورى أمثـــالا

وهكذا نرى أن النص يمور بالإلفة، ومعلوم أن كلَّ مناطق الإلفة موسومة بالجاذبية، ووجودها هو الوجود الهني(24) ، وتلك الجاذبية هي التي تجعل المتلقي يتوقف عن قراءة المكان لأنه يرى أمكنته التي يألفها هو، وإذا كان الشاعر قد أضفى صفات إنسانية على المكان، فإن ذلك يحدث على الفور عندما تكون العناصر المكانية

الموصوفة مكاناً للفرح والإلفة، مكاناً يستقطب الإلفة ويكثفها، ويدافع عنها.

خلاصة القول: إن الشاعر جعل عناصر المكان تمتلك صفة الإلفة مثلنا، وعبرنا، ولأجلنا.

2 ـ استعادة سمات المكان:

إنّ العناصر المكانية قد تُقَدَّمُ من خلال جعل المتلقي يستعيد تجربة المكان الأليف(25) ، ذلك أن سمات المكان قد تبلغ حداً من البساطة والتجذر العميق في اللاوعي، وهذا التجذر يجعلها تستعاد بمجرد ذكرها، أكثر مما تستعاد من خلال الوصف الدقيق لها ومن النصوص التي اعتمد فيها الشاعر هذه التقنية قوله مخاطباً رفيقاً له، ومستعيداً ذكرياتٍ طيبةً تتجلى فيها سماتُ المكان على نحو بيّن:

أبـــا موســـى أتـــذكرُ يـــوم كُنَّـــا
بــــــلا وزنٍ وقافيــــــةٍ نُغَنِّـــــي
ويـــــابُ النهـــر ملعبُنـــا كأنّــــا
ببــابِ النهــر فــي جنــاتِ عَــدْنِ
وعاصــي الحــبِّ يخطــر مطمئنــاً
علــى نَهْــجِ الوفــا حُلــوَ التثنــي
تطارحُنــــا النــــواعيرُ الشــــوادي
فَتَشْـــرَقُ بالســـرور ويــــالتمني
ونــــبحُ تــــارةً ونلــــوذ أخــــرى
بظـلِّ معـاطفِ الشـجرِ الأغـنِّ(26)

فهذا النص ينطوي على أمور كثيرة، منها:

أنّ كلمة (أتذكر) هي نافذة لاستعادة ذاكرة زمان ومكان، أما الزمان فهو أيام الصبا الأولى، وأما المكان فهو منطقة جميلة تسمّى "بابَ النهر"، حيث كان الشاعر ورفاقه يجدون ما يسرُّ العين، ويلذ النفس، ويبهج الخاطر، وكلّ عناصر المكان تسهم في ذلك، فباب النهر ملعب، واللعب حاجة في تلك السن، والنهر مسبح، والنواعير شوادٍ، والنهر محبٌّ مطمئن، وفيٌّ آمن.

. ومنها أن الشاعر يُعنى بما يحققه المكان من سمات متجذرة، كاللعب والغناء والأمان والاطمئنان والراحة والسرور والهناء، أكثر مما يحرص على الوصف الدقيق له، بعبارة أخرى إنه يحرص على إبراز جماليات المكان المتجذرة فهو مكان ماتع، آمن يحقق الراحة، ويؤمن المأوى الظليل الحاني.

. ومنها أن زمان الذكرى ومكانها كانا يشهدان ولادة مشاعر الحب في نفوس هؤلاء الفتية، دليل ذلك أن الشاعر أضفى هذه المشاعر على عناصر المكان، ولاسيما في قوله:

وعاصي الحبِّ يخطرُ مطمئناً

وقوله:

تطارحُنا النواعيرُ الشوادي

وقد تسللت هاتان المفردتان الدالتان على (الحب) و(الغرام) إلى ساحة الشعور لتعلن ميلاد هذه العواطف في نفوس هؤلاء الفتية.

3 ـ القدرة على التأليف بين عناصر الجمال:

ومما يتوسل به الشاعر إلى إظهار جمال المكان تأليفه بين عناصر متعددة للمكان، ووصفه لها وصفاً يتجه إلى الجمال فيها، من ذلك مقطع من قصيدة يذكر فيها أن حماة بلد عيشه طيب، ومجالس سمره حلوة، وعاصيه ساحر، ونواعيره مطربة، وأنواره زاهية، وأزهاره مبصرة، ومعاطيره جارية، وطيوره مستبشرة، يقول:

ويطيـب الزمـان فـي ظلهـا الهـاني
وتحلـــو مجـــالسُ السُّـــمارِ

يالَسحرِ العاصي ورَجْعِ سواقيه

وزهو الضياء والبدرُ سارِ

والأزاهيرُ كالعيون روانٍ

والمعاطيرُ كالشموس جوارِ

وطيورُ الضفاف ترقُصُ بشراً

من هزارٍ شادٍ وغيرِ هزار

أسرتني حماةُ أمُّ النواعير

وما زلتُ مولعاً بإساري(27)

ما يلاحظه الدارس لهذا النص أن الشاعر لم يؤلف بين عناصر كثيرة من عناصر المكان المادية فحسب، بل إنه أبرزها على نحو بدت فيه مشحونةً بطاقة عالية من (شِحْنات) الجمال، واستعان لذلك بمفردات وثيقةِ الصلة بالجمال منها الأفعال (يطيب، تحلو، ترقص)، والفعلان (يطيب، وتحلو) جاءا بصيغة المضارع، ومعلوم أن هذه الصيغة تدل على التجدد والاستمرار، وقد جعل (الزمان) يجد في ظل المكان ما يجعله طيباً، وإذا طاب المكان، وطاب الزمان فذلك غاية المنى.

وأما الفعل (ترقص) فهو لا يدل على الحركة فحسب، بل يدل أيضاً على الاتساق، والتوافق مع الإيقاع، فكذلك هي حال الرقص. ويُلاحظ أن الشاعر نقل الإحساس بالجمال إلى طيور المكان (وطيور الضفاف ترقص بشراً)، وفي هذا ما يعزز إحساس المتلقي بالجمال.

وللأسماء الواردة في النص إسهام في توليد الشِحنة الجمالية تلك، منها ما نجده في كلمة (الهاني) من قوله:

ويَطيبُ الزمان في ظلها الهاني

فهذا الاسم في هذا السياق يدل على الثبات بمعنى أن الهناءة دائمة متجذرة، وفوق هذا نجد أن النص حامل للمفردات التي تنتمي إلى خيال الطمأنينة يدخل في ذلك حتى كلمةُ (الأسر) فهو أَسْر مختلف فالشاعر راض به، بل راغب فيه. ولا ريب في أن هذا الخيالَ سيبعث إحساساً بالهدوء والراحة في الجسد والنفس.

وإذا كان الشاعر قد مال إلى استخدام صيغ الجموع في هذا النص، من مثل (مجالس السمار) و(الأزاهير) و(العيون) و(المعاطير) و(الشموس) و(طيور الضفاف) فإن هذا الاستخدام يكاد يكون ظاهرةً أسلوبية لها أثرها في إثراء النص جمالياً، ومع أنه لا توجد في مجرتنا إلا شمسٌ واحدةٌ، فإن الشاعر جاء بكلمة (الشموس) مجموعةً في صفة (النساء المعاطير) ليعزز في نفس المتلقي الإحساس بالجمال من جهة، ولتتناسبَ مع صيغ الجموع التي شاعت في النص.

ولأن الشاعر مؤمن بأن جمال المعنى ينبغي أن يشاكله جمال في الألفاظ، أدركنا حرصه على تقديم معانيه بألفاظ متناسقة متآخية متقابلة، ويتجلى ذلك على نحو صارخ في قوله:

والأزاهيرُ كالعيونِ روانٍ

والمعاطيرُ كالشموسِ جوارِ

وأدنى تأمل يدل على ما بين الشطرين من إيقاع متقارب، وبنى متوازنة قُدِّرت تقديراً.

وما كان جمال الشكل على حساب جمال المعنى، بل إنّ المعاني الموحية ليست بخافية، كما هي الحال في كلمة "روان" من قوله:

والأزاهيرُ كالعيونِ روانٍ

فيقظة الأزاهير. وإبصارها:، كل ذلك يُحيل إلى جمال متجذر، ويذكّر بقول أهل الفلسفة: "كلُّ

ما يضيء يَرَى" وقولهم: "اللؤلؤة الكبيرة ترى"، ويذكر بيقظة المصباح(28). وللأزاهير صلة باللون الأبيض، فقد جاءت من الزُّهرة، هي نَوْرُ كلِّ نبات، وخصَّ بعضهم به الأبيض(29).

4 ـ جمال المكان المفتوح:

ومما يتوسل به الشاعر إلى إظهار جمال المكان تقديمه المكان الذي يحبه وكأنه يتجه إلى جميع الأماكن دون صعوبة، ويتحرك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة، كالمكان الذي وصفه بقوله:

يـــا نــــازلين بقلبــــي روضــــةً أنفــــاً

بالسـحر والشـعر ضـمختم حواشـيها(30)

وجمال المكان يصلح لكي يتزودَ منه الشاعر في ترحاله، يقول:

حملـتُ مـن جنـة العاصـي ومـن بـردى

شـوقَ المحبِّ فهل وفّى بمـا وعدا(31)

5 ـ تكثيف الزمان:

وثمة مواضعُ من شعر الشاعر توحي بأنّ المكان يحوي الزمان مكثفاً، وهذه هي وظيفة المكان(32)، وقد تبدى هذا التكثيف في وصفه للناعورة، يقول:

بنــتَ الزمــانِ وأنــتِ آيــة صُــنْعِهِ

مَــنْ ذا الــذي أغـراكِ بالـدوران(33)

ويتبدى هذا التكثيف في وصفه لليالي العاصي، يقول:

وليــالي العاصــي حِســانٌ قِصــارٌ

كُــلٌّ لذاتِــهِ بــلا أَعْمَــارِ(34)

6 ـ جمالية الحركة:

إذا كان المكان الحيُّ ليس ساكناً في حقيقته، إنه يدمج الحركةَ من خلال الوسائل التي يسير الإنسان بها نحو المكان، فإننا نلمح آثار هذه الوسيلة في نتاج الشاعر، من ذلك قوله:

أطيــارُ عاصــيها تُصَــفِّقُ للضُّــحى

وميـاهُ عاصـيها تَهُـزُّ الأَنْجُمـا(35)

وقوله:

وفـــوقَ القلعـــةِ العصـــماءِ طـــارتْ

عـــذارى لا تكـــدرُها الشـــكوك(36)

ولا ريبَ في أن الأفعال (تصفّق) و(تهزُّ) و(طارتْ) تجعل المكانَ يمورُ بالحركة،

والفعل (طارت) المسند إلى (العذارى) يتناسب مع سُموِّ القلعة، وهذه الحركة لا تزيل عن المكان صفتي الأَمْنِ والحماية، بقرينة وجود كلمة "العصماء" التي توحي بالأمن والحماية.

7 ـ الإفادة من الموروث جمالياً:

ومما توسل به الشاعر إلى إظهار جمال المكان الإفادة من الموروث، هاهو يفيد من وصف النعيم المقيم من اليوم الآخر في وصف الناعورة فيستعير مفرداتٍ موحيةً، يقول على لسان الناعورة:

وأنـا التـي تسـقي الربـوعَ دموعُهـا

فأعيــدُها مســـحورةَ الألــــوان

حَفِلـتْ بـأنواع الثمــار جنــانُكم

مـن كـلِّ فاكهـةٍ بهـا زوجـان(37)

ومن هذا قوله:

الحُــور والولــدانُ حولــكِ رُتَّــعٌ

والطيـرُ فوقَـك دائـمُ الطيـران(38)

ففي قوله: "الحور والولدان" و"منٍ، كل فاكهة زوجانِ" ظلال من وصف جناتِ النعيم أضفاها الشاعر على مشهده في موضوع وصفه.

8 ـ وسائل أخرى:

إنّ المتتبع لنتاج الشاعر يجد أنه يسلك سبلاً كثيرة لإضفاء الجمال على المكان، من ذلك إضفاؤه جمال السمو، كقوله:

يـا بـلادي وأنـتِ شـمخةُ عـزٍّ

سَـكِرَتْ مـن رحيقهـا الألـوانُ(39)

وجمالَ المجد والشرف، كقوله:

لنـا.. لحمـاةَ للشـعرِ المُـدمّى

سـماءُ المجـدِ والشـرفُ الأبيـدُ(40)

وجمالَ المقدس، كقوله:

جنـاتُ وادينـا مُنـىً لشـجٍ

وميـاه عاصـينا ظِلًـى لصـد

والحسـنُ ألـوانٌ وأعجبُـهُ

مـا كـان صـنعَ الواحـد الصـمدِ(41)

وجمال اللحن، كقوله:

وحنينـي إليـكِ ترنيمـة القلـب

وشـعري تسـبيحةٌ أو أذانُ(42)

وجمالَ الحضارات والمروءات، كقوله في بلاده:

الحضـارات وهجُهـا وهُـداها

والمـروءاتُ ظلُّهـا الفَيْنـانُ(43)

وجمالَ المرأة، كقوله:

فـي بـاب نـهرِك كـم نَـهَدْتُ لكـي أرى

زمـر الحسـان أقاربـاً وأباعـادا

وعلى الشريعةِ حيثُ تزدحم الخطى

كم أبصرتْ عينـاي ظبياً شـاردا(44)

وبعد، كانت تلك إشارات عجلى أردتُ التدليلَ على غنى الوسائل التي أفاد منها الشاعر على صعيد المضمون لإظهار جمال المكان وجعله أليفاً، حانياً، حياً، آمناً، هادئاً.. وبهذا وبغيره يعيد الشاعر.. اعتباراً جديداً إلى القصيدة العمودية المتمَكنة الواثقة في وقت واحد(45).

ب ـ على صعد الشكل:

وللشاعر وسائله على صعيد الشكل لإبراز جمال المكان، يأتي هذا من الإطلاع الواسع الواعي على الموروث اللغوي والبلاغي، وتحسس دقائق العربية، وتخير الصيغ الموحية التي تناسب المقام، ولعل مما يسهم في الكشف عن ذلك، الوقوف على وسائله التالية:

1 . استخدامه للجموع.
2 . استخدامه للاسم والفعل.
3 . الإفادة من القيمة الصوتية.
4 . إكساب المفردة قيمة تعبيرية منزاحة.
5 . الإفادة من علم البديع.

1 . استخدامه للمجموع:

سبقت الإشارة إلى أن الشاعر يكثر من استخدام الجموع في مشاهد الجمال، وأن ذلك يشكل ظاهرة أسلوبية، وحسبنا في هذا المقام أن نقف على بيت له يصف مدينته، ومعالمها، يقول فيه:

رَفـارِفُ عبقريـاتٌ حِسـانٌ

مؤنقـةٌ كمـا شـاءَ المليـكُ(46)

فقد تكون الشطر الأول من ثلاث صفات جاء بها الشاعر مجموعة، هي: رفارف: جمع رفيف، وهو الشجر الناعم المسترسل، أو النبات الذي يهتز خضرةً وتلألؤاً.

وحسان: جمع حسن، أو حسناء.

وعبقريات: جمع عبقرية، وهي تنسب إلى كلّ شيء تعجبوا من حذقه، أو جودة صنعه(47) ، ما أودّ قوله هو أن هذه الصفات وثيقة الصلة بالجمال، ومَجِيْئها مجموعة يوحي بأن الجمال أكبر.

2 . استخدامه للاسم والفعل:

إنّ غنى الحصيلة اللغوية لدى شاعرنا تجعله يصطفي من محفوظاته ما يلبي حاجته التعبيرية، وتوافق مع المقام، هاهو يتخير اسماً ليصف مكاناً أثيراً، فيقول:

ولي في بابِ نهركِ مُسْترادٌ(48)

فالاسم (مستراد) تم اختياره بعناية واضحة ليدل على المكان الذي يطلب لنفاسته(49) ، وليدلَّ على أن هذه الصفة ثابتة فيه متجذرة، فكذلك هي الحال عند التعبير بالاسم.

كذلك فإنّ غنى حصيلته اللغوية تجعله يتخير الفعل الموحي المعبر، كما في قوله:

وفي واديك تصطفق الأماني(50)

فقد جاء الفعل (تصطفق) ليدل على أن الأمانيَّ صارخة حيّة كثيرة موارة بالحركة، كل هذا دلّ عليه الفعل ببنيته المزيدة، وإيقاع أصواته الصاخب، ولا سيما الصاد والطاء فهما صوتان مستعليان مفخمان، وجاء الفعل بصيغة المضارع ليدلَّ على تجدد الحدث.

3 . استخدامه الصيغ الصرفية المناسبة:

إذا كانت اللغة العربية من اللغات الغنية بصيغها الصرفية، فإنّ هذا الغنى يؤثر إيجابياً في غنى الدلالات وتنوعها، ولا ريب في أن الأديب الذي يدرك هذا الغنى، ويسعى إلى امتلاكه، والإفادة منه هو أقدر على التعبير ممن أعرض عنه، ومَنْ يطلع على نتاج شاعرنا يجد أنّ له القدح المعلى في هذا المضمار، هاهو يريد أن يعلن انتماءه للمدينة، وأنه من مريديها يهوى ما تهوى، ويرغب عما ترغب عنه، فنهجها في الحسن أخذاً وتركاً هو نهجه، فيقول:

وإنـــي وَفـــق مَـــذْهَبِها أخيـــذٌ

وإنـــي وَفْـقَ مـذهبها تـَرُوكُ(51)

فهذا البيت يدلّ على أن الشاعر يدري ما القيمةُ التعبيرية في (أخيذ) و(تروك)، فعلم الصرف يذكر أن هاتين الصيغتين تدلان على الكثرة والمبالغة في الحدث، وذلك بتحويل صيغة الفاعل، فـ (أخيذ) من (آخِذ) و(تروك)، (تارِك)، وعلى هذا فإن الشاعر اختار الصيغة الصرفية التي تحمل (شحنة) تلبي حاجته التعبيرية في الكشف عن عميق انتمائه إلى مذاهب المدينة في الحسن والجمال.

4 ـ الإفادة من القيمة الصوتية:

إن القيمة الصوتية لها إسهامها الطيب في نقل الإحساس بالشيء إلى المتلقي، وشاعرنا يفيد من القيمة الصوتية في نقل ما يريد، من ذلك مثلاً أنه يستخدم مفردة غير تقليدية في وصف صوت النواعير، يقول:

وللنـــــــواعير صـــــــوتٌ

مُعرْبِـــدٌ فـــي الجهـــاتِ

مخلّـــــــدٌ ســـــــرمديٌّ

إلـــى ممـــاتِ الممـــاتِ(52)

فكلمة "معربد" توحي بشدة الصوت، وتمكنه

وانتشاره، وصوتُ الناعورة أقرب ما يكون إلى هذه الحال عند اشتداد تدفق النهر، فيثقُلُ حملُها، وتزداد مغالبتُها للماء، وما من شك في أن حروف كلمة "معربد" فيها محاكاة ليست قليلة لصوت الناعورة، ولاسيما أن حروفَ الكلمة كلَّها جاءت مجهورة.

5. إكساب المفردة قيمة تعبيرية منزاحة:

قد نجد الشاعر يستخدم المفردة في سياق يكسبها قيمة تعبيرية منزاحة، ويفيد من ذلك في إظهار جمال المكان، ففي قصيدة "وجهُك المستبد" المهداة إلى حماةَ نجد أن الشاعر يستخدم "المستبدَّ" في صفة الوجه، وأكثر ما ترد هذه المفردة في سياقها سلبية انطلاقاً من مدلولها المعجمي، يُقال: استبدَّ بالأمرَ إذا انفرد به دون غيره. غير أن الشاعر يفرّغ هذه المفردة من مدلولها السلبي، ويطلقها في سياق يكسبها انزياحاً واضحاً، فوجه حماةَ مستبدٌّ جمالاً، بدليل أنه يستدعي صوراً جميلة في مخيلة الشاعر، كما في قوله:

يذكرني وجهُكِ المستبدُّ هزيعاً من الليل
سمحاً أنيقاً(53)

ويستدعي صورة القمر الذي يوصف به الوجه الجميل عادة:

يذكرني وجهُكِ المستبدُّ القَمَرْ(54)
ويستدعي العزيز من عناصر الزينة:
ومن أجل عينيكَ يا وجهها المستبدَّ
سأعبرُ نهرَ المجرهْ
وأقطف نجماً جميلا(55)

6. الإفادة من علم البديع:

ويفيد شاعرنا من إتقانه لعلم البديع في إظهار جمال المكان، فهو مولع بما يسمى بالمزاوجة، أو تجنيس التصريف، كما في قوله:

وعندَ الجسر كم مَغْنى ومَجْنى
يُهَدْهِدُني مشجرُةُ الشبيكُ(56)

فَجَمْعُهُ بين (مَغْنَى ومَجْنى) هو من المزاوجة.

ومن استخدامه لتجنيس التماثل قوله في وصف الناعورة:

ولِمَ الأنينُ.. وأنتِ في وادي حَمَا
محفوفةٌ بالرَّوْح والريحان(57)

فجمعه بين "الروح والريحان" هو من تجنيس التماثل.

وإني لأعتقد أن تتبع ما جاء من علم البديع في شعر شاعرنا يحتاج إلى بحث مستقل، لكنّ أقلَّ ما يقال: إنّ الإفادة من الزخرفات اللغوية كالطباق والجناس والتقابل كانت إفادة غنى واقتدار نتج عنها قصائد "متعمقة في معماريتها الفنية الأخاذة"(58).

جماليات الناعورة:

ما أعتقد أنّ دارساً لجمال المكان في شعر محمد عدنان قيطاز يمكن أن يتجاهل الحديث عن النواعير لأنها عنده ليست عنصراً يهب المكان جمالاً فحسب، بل إنها عنده أكثر من ذلك بكثير.

صحيح أن القارئ لشعره يجد قواسم مشتركة بين الناعورة بوصفها واقعاً منظوراً، وبينها بوصفها مقروءاً متخيلاً، لكن الصحيح أيضاً أنّ الشاعر في وصفه لناعورته نجده قد أضفى عليها من ذاته المبدعة ما يجعلها تسكن شغاف قلبه، أو تخالط وميض أحداقه، وتتحد بالعميق من أحلامه، وتعزف على أوتار أفراحه وأحزانه، وتنطق بالمستور من رغائبه، وتشدو وإياه لحناً خالداً.

نواعير الشاعر تطير في عبير الكلمة، وتحيا في صهوات الأزمنة، وتنتقل في فضاءات الأمكنة، ويعتريها ما يعتري النفس الإنسانية فقد نراها ضاحكة باكية، فرحة حزينة، غريبة مستوحشة، متماسكة مشتتة، معطرة مُسْكِرة، حانية هانية، خاشعة خاضعة، ساهرة مسامرة، نادبة مستبشرة، منشدةً مطربة..

إنه الشعر يخلق من حلم المنام حلم يقظة، والشاعر حالم بالكلمات، ونحن نحتاج إلى كثير من الأحلام، وحين يعيد الحالم بناء العالم من شيء ويحوله إلى شيء سحريٍّ عبر عنايته به، فإننا نقتنع بأنّ كل شيء في حياة الشاعر مادة للخلق(59).

وأول ما يمكن الحديث عنه هو أن الناعورة تنتمي إلى الدائرة، وهذا الشكل متجذر في الوجود، وفي كلام أهل الفلسفة ما يدل على هذا التجذر؛ يقول كارل ياسبرز: "كل وجود يبدو في ذاته مدوراً"(60) ، وقيل لجوبو سكوي: "إنّ الحياة جميلة، فقال: لا، الحياة مدورة"(61).

ويبدو أن الشكل الدائري له تأثير معين في الإنسان، ذلك أن "صورة الاستدارة الكاملة تساعدنا على التماس، وتسمح لنا أن نضفي مزاجاًه مبدئياً على ذواتنا، وأن نؤكد وجودنا بحميمية في الداخل، لأن الوجود حين تعاش تجربته من الداخل ويصبح خالياً من الملامح الخارجية يكون مدوراً"(62).

والحق أن صورة الناعورة بوصفها دائرة لم تغب عن ذهن الشاعر، فهو يُعنى بدائريتها ودورانها في بضعة مواضع من شعره، من ذلك قوله في قصيدة: "مناجاة" وهي من وحي ناعورة العاصي بنت الدهور، ومطربة العصور على حَدّ تعبير الشاعر:

لــــي دورةٌ عنــــدكَ يـــا دائــــرهْ

مــا أشــبه الشــاعرَ بالشــاعرهْ(63)

ويقول في موضع آخر:

كــــــم ذا تـــــــدور وتلغــــــو

مشــــــــبوبةَ الزفـــــــــراتِ(64)

وهو حين يبحث عن هدية يقدمها لوجه مدينته المستبد جمالاً، نجده يتحدث عن ناعورة ذاتِ أبعادٍ كونية عجيبة، يقول:

ومِنْ أجلِ عينيكَ يا وجهَها المستبدَّ
أنصبُ ناعورةً في فضاء الزمانْ
أدور.. تدورْ
ويشدد كلانا نشيدَ العصور(65)

فهذا يدل على أن الناعورة الدائرة حاضرة في ذهن الشاعر، لكن دائريتها ودورانها ليسا منفصلين عن ذات الشاعر، بل إنه يذكر أنّ دورانه قبل دورانها، وإذا علمنا هذا أدركنا أن الناعورة في نتاج شاعرنا ليست شكلاً خارجياً، بل هي شكل داخلي بثت فيه النفس المبدعة الشاعرة ما يجعله حياً، ولمّا كان الأمر كذلك، فلا بد من أن تكون مولدات الاستدارة في النفس أشدَّ، ولا غرابة عندها أن يكون التماسك على أشدّه وتكون المبدئيةُ بينةً، وتكون الحميمية ظاهرة، وهذه خصال يعرفها في الشاعر أهله وأصحابه وأصدقاؤه.

وعندما تعيش الناعورة في داخله، وتصبح جزءاً منه، فلا نستغرب حين نَرَاهُ يأمرها فتطيع، هاهو يدعوها كي تستقبل ضيفاً عزيزاً جاء حماة زائراً فيقول:

وانشــري عطــرَكِ فـــي مقدمـــه

يــا نــو اعيــرُ وغنــي واســحري

واســكبي شــدوَكِ لحنــاً خالــداً

إنــه يُسْـكِرُ مَـنْ لـم يَسْـكِر(66)

إنّ ما في نفس الشاعر من استعداد لاستقبال الضيف الزائر، ومن سعي لإكرامه غاية الإكرام، ومن حرص على إظهار الجمال في عطر مسفوح، وصوت طروب، وسحر آخاذ، وشدو خالد، وسكر حلال.. كل ذلك فاضت به نفس الشاعر، فملأ منه خزانات ناعورته التي يدعوها ويدرك أنها تستجيب، كيف لا تستجيب والشاعر في غير موضع يخبرنا عن توحد صوفي بينه وبينها، يقول:

كأنمـــا قلبُــك قلبـــي.. أنـــا

ومقلتـي مقلتُـك السـاهرهْ(67)

ويقول أيضاً:

إنـــــي قبســـــتُ غنــــائي

منهـــا ورَجْــــعَ شـــكاتي

فقلبهـــــا هـــــو قلبــــي

وماؤهـــــا عَبَراتـــــــي

مستوحشـــــــان كلانـــــــا

فـــي غربـــة وشـــتات(68)

ويبدو أن الأيام كانت تنمي هذا التوحد بدليل أنه لم يستعمل (كأنَّ) في الموضع الثاني، عندما قرر أن قلبها هو قلبه، وأن الغناء واحد، والعبرات واحدة، والمشاعر كذلك.

والشاعر في حديثه عن الناعورة يُعنى بصوتها، والأصوات تمنح لوناً للفراغ(69) ، كقوله:

تتملـى الأسـماعُ نغمتَهـا البكـرَ

ولا تشـتكي مـلالاً ووقـرا(70)

وفي مواضع كثرة من شعره يرى في صوتها غناءً خالداً، وشدواً آسراً، ويرى فيه . وهذا هو المهم . غناءه وشدوه، ومنها قوله:

شــــعري صـــــداها ســــلافٌ

مســـــــكيةُ النفحـــــــات

تـــــلألأ النـــــورُ فيـــــه

وســــال مــــن مشــــكاتي

بـــاقٍ علـــى الـــدهر زاهٍ

علـــى شـــفاه الـــرواة(71)

إنها الناعورة الداخلية التي ذاق الشاعر لذة طعمها، وانتشى بضوع عبيرها، وأبصر لألاءَ نورها، وسمع رجع قوافيها..

صحيح أن الشاعر في أيام شبابه كان يشعر بأن الناعورة تخفي أسراراً كثيرة ما استطاع أن يفكَّ طلاسمها، وفي إشارة إلى ذلك يقول:

فـي حنايـا ضـلوعها ألـفُ سـرٍّ

غير أني ما اسطعت أكشف سرا(72)

لكن الصحيح أيضاً انه في قصائدَ تاليةٍ يذكر أنه يعرف ناعورته حقَّ المعرفة، ومعرفته لا تقتصر على الظاهر منها، بل وعلى ما خفي من تكوينها وأسرارها، وأكثر ما بدا ذلك في قصيدته: "بنت الزمان"، والقصيدة مقطعان حواريان، في الأول منهما، وهو على لسان الشاعر يُطلق أسئلة تشير إلى كونيتها فهي بنت الزمان، وإلى تماسكها فهي آية.. ومنه قوله:

بنـتَ الزمـان.. وأنـتِ آيـة صـنعه

مـن ذا الـذي أغـراكِ بالـدوران؟

.. ولِمَ الأنينُ.. وأنت في وادي حما

محفوفةٌ بالروح والريحان؟

.. فعلامَ تذرين الدموع.. وأنتِ مِنْ

ريبِ الزمان وصرفه بأمان؟(73)

وفي المقطع الثاني، وهو على لسان الناعورة، تجيب عما أُثير من أسئلة..

فأما الدموع فهي ليست دموع حزن، بل إنها دموع خير تخالط الأرض والنبات فيكون الجمال، وتكون النعمى:

وأنا التي تسقي الربوعَ دموعُها

فأعيدُها مسحورةَ الألوان

حَفِلت بأنواع الثمار جنانكم

من كل فاكهةٍ بها زوجان(74)

وأما الأنين، فهو ليس كأنين البشر، إنه غناء يولد الهدوء والطمأنينة في روع الأطفال، فقد ألفوا صوتها، واعتادوا أن يناموا على إيقاعه:

غنيتُ في الليلِ الطويلِ فنام مِنْ

طَرَبٍ وليدكمو على ألحاني(75)

وفوق هذا فهي أم رؤوم:

أنا أمكم أوليكمو من نعمتي

وأُعلُّ ظامئكم بحلو لباني(76)

وهي أيضاً عين ساهرة، وحارس يقظ يهب الأمان:

وسهرتُ أرعاكم، وأحرس ظلكم

وأردّ عنكم طارقَ الحدثان(77)

أية ناعورة هذه التي اجتمع إليها ما اجتمع، فكانت أذناً مصغية، ولساناً فصيحاً، وعيناً ساهرة، وحارساً يقظاً، تبعث الحياة، وتهب الألوان سحرها، والثمار ينعها.. إنها في نتاج الشاعر تفرض وجودها وكأنها شخص إنساني، ومعلوم أن إضفاء صفات إنسانية على الناعورة يحدث على الفور حين تكون الناعورة مكاناً يستقطب الألفة ويكثفها ويدافع عنها، ولعل هذا ما دعا الشاعر إلى قوله:

مَنْ قال إنَّ الصادحات جوامدٌ

لم تختلج قلباً ولم تنطق فما

مِن عهد آدمَ لم تزلْ أنغامها

تشجي خلياً أو تسامر مغرما(78)

وأكثر ما تتبدى الناعورة في نتاج الشاعر أنثى، وفي قصيدة (بنت الزمان) نجد أنوثة صارخة، دليل ذلك أن الشاعر أكثر من مخاطبة الناعورة بالضمائر الدالة على المؤنث في نحو: "أنت آية صنعه" و(أغراكِ) و(حولكِ) و(تذرين الدموع)، ومن المواضع التي أضفى الشاعر على الناعورة أنوثة الجمال قوله:

"**ونسامر الناعورة المكسالا**"(79).

(فالمكسال) صفة لصيقة بالمترفات من النساء، جاء في لسان العرب: "والمكسالُ والكسول التي لا تكاد تبرح مجلسها، وهو مدح لها مثل نؤوم الضحى"(80).

وثمة صفات للناعورة في نتاج شاعرنا تتماز فيها من البشر، فهي تملك قوى خارقة، وفي إشارة إلى ذلك يقال:

لســـتُ أدري أتلـــكَ جنيـــةُ الليـــل

استحالت خنســاءَ تنـدب صـخرا(81)

وهي مُعَلِّمةٌ من نوع خاص:

سَلْ "دهشـة" الـوادي وسلْ أخواتهـا

مَــنْ علَّــم الأطيــارَ أن تترنمــا(82)

وهي لا تعرف للنوم طعماً:

لـــــــو تســـــــتطيع ســــــــباتاً

لأغرقــــت فـــــي الســـــبات(83)

ولأنها كذلك فإنها تؤدي مهمتين، الأولى أن عملها يستغرق الوقت كله نهاره وليله. والثانية أن الناعورة عنوان على يقظة المكان بل هي حارسة يقظة، وحركتها الدائمة دليل يقظتها، وتكتسب اليقظة أهمية خاصة ليلاً، وهو وقت ترقد فيه الأجسام، وتغفو فيه العيون وتندر فيه حركة الناس، وتزداد فيه الوحشة. وقد أشار الشاعر إلى المقلة الساهرة، وهو يشاركها في ذلك، عندما قال:

كأنمـــا قلبُــــك قلبـــي.. أنـــا

ومقلتــــي مقلتُــــكِ الســــاهرةْ(84)

وعندما قال على لسان الناعورة:

وسَــهِرْتُ أرعــاكم وأحــرس ظلكـم

وأردُّ عــنكم طــارقَ الحــدثانِ(85)

هنا يبرز دور جديد للناعورة الأنثى، وهي أن تكون حارسة مدافعة، وعهدنا أن توكل هذه المهمة إلى الذكر.

هذه الناعورة اليقظة الساهرة، الشادية، النادبة، الواهبة، بنتُ العصور.. قد تبدو على هيئة مَنْ عُمِّرَ ونُكِّسَ في الخلق أحياناً، فهي:

تبكـي وتضـحك والعيـون شـواخصٌ

ويـدُ الزمــانِ تقـدُّمها الأعظمــا(86)

خاتمة:

كانت تلك دراسة في نتاج الشاعر محمد عدنان قيطاز، وقد عُنيتُ بالحديث عن صعوبة تجلية جمال المكان، وعن تعريف الجمال لغةً واصطلاحاً، وبوسائل الشاعر في إظهار جمال المكان على صعيدي الشكل والمضمون، ووقفت وقفة مطولة عند أبرز عناصر المكان، وهي النواعير وأبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة هي:

1 . إنّ الشاعر يألف الأمكنة التي يحيا بها، أو التي يزورها، ويرتبط معها بكل وشائج القربى.

2 . لمدينة حماة بوصفها مكاناً حضور طيب في نتاج شاعرنا، فقد تحسس جمالات المكان، وتذوقها، ومن ثمَّ صاغ ذلك إبداعاً أصيلاً مترافاً.

3 . كانت وسائل الشاعر إلى إظهار جمال المكان كثيرةً، غنيةً، متنوعةً، وقد انعكس ذلك إيجابياً على معمارية القصيدة، وفنيتها، ومعانيها، ولغتها.

4 . قدّم الشاعر العناصر المكانية مصاغةً بخياله وأحلام يقظته، وتعاونت في ذلك وظيفتا الواقع، واللاواقع، فكان الحديث عن ثروة الوجود المتخيل.

5- عُني- الشاعر- بإظهار- الجمال الظاهراتي للمكان، كما عُني بالجمال الكامن المتجذر في عناصر المكان، من مثل الإلفة، والهناءة، والراحة، واليقظة، والمأوى... فكان شعره بحق إثراءً لخصوبة الحياة.

***

مصادر البحث ومراجعه:

1 . القرآن الكريم.

2 . أسفار ابن أيوب، شعر، محمد عدنان قيطاز، منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق 1998م.

3 . جماليات المكان، غاستون بلاشور، ترجمة غالب هلسا، بيروت 1984م.

4 . في ملكوت الحبّ، شعر، محمد عدنان قيطاز، منشورات وزارة الثقافة . دمشق 1984م.

5 . لسان العرب، لابن منظور، دار صادر، بيروت (دون تاريخ).

6 . اللهب الأخضر، شعر، محمد عدنان قيطاز . حماة 1978م.

7 . المعجم الكبير، مجمع اللغة العربية بالقاهرة . القاهرة 1980 وما بعدها.

8 . مقاييس اللغة، لأحمد بن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق: 2002م.

9 . وجهك المستبد، شعر، محمد عدنان قيطاز، منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق 1999م.

**

الهوامش

(1) اللهب الأخضر 19.

(2) اللهب الأخضر 103.

(3) جماليات المكان 21.

(4) جماليات المكان 21.

(5) جماليات المكان 182.

(6) مقاييس اللغة (481/1) (جمل).

(7) اللسان (جمل).

(8) المعجم الكبير (540/4) (جمل).

(9) المعجم الكبير (541/4) (جمل).

(10) سورة النحل: 6.

(11) اللسان (جمل).

(12) انظر: المعجم الكبير 540/4 (جمل).

(13) جماليات المكان: 14.

(14) جماليات المكان 98.

(15) وجهك المستبد 101.

(16) وجهك المستبد: 100.

(17) أسفار ابن أيوب: 19.

(18) أسفار ابن أيوب: 11.

(19) وجهك المستبد: 6.

(20) وجهك المستبد: 6.

(21) أسفار ابن أيوب: 43.

(22) في ملكوت الحب (55 . 56).

(23) جماليات المكان: 7.

(24) جماليات المكان الأليف: 7.

(25) أسفار ابن أيوب (53 . 54).

(26) وجهك المستبد: 6.

(27) انظر: جماليات المكان: (58).

(28) اللسان: (زهر).

(29) وجهك المستبد: 102.

(30) وجهك المستبد: 102.

(31) جماليات المكان: 39.

(32) وجهك المستبد: 59.

(33) أسفار أيوب: 40.

(34) اللهب الأخضر: 17.

(35) وجهك المستبد: 60.

(36) وجهك المستبد: 60.

(37) وجهك المستبد: 59.

(38) أسفار ابن أيوب: 18.

(39) أسفار ابن أيوب: 82.

(40) أسفار ابن أيوب: 76.

(41) أسفار ابن أيوب: 18.

(42) أسفار ابن أيوب: 18.

(43) اللهب الأخضر: 65.

(44) انظر: صفحة الغلاف الأخيرة من ديوان (وجهك المستبد).

(45) وجهك المستبد: 57.

(46) اللسان (عبقري).

(47) وجهك المستبد: 56.

(48) اللسن (رود).

(49) وجهك المستبد: 55.

(50) وجهك المستبد: 57.

(51) وجهك المستبد: 7.

(52) وجهك المستبد: 47.

(53) وجهك المستبد: 47.

(54) وجهك المستبد: 49.

(55) وجهك المستبد: 56.
(56) وجهك المستبد: 59.
(57) وجهك المستبد (صفحة الغلاف الأخير).
(58) جماليات المكان 84.
(59) جماليات المكان: 84.
(60) جماليات المكان: 207.
(61) جماليات المكان: 207.
(62) جماليات المكان: 209.
(63) جماليات المكان: 209.
(64) وجهك المستبد: 7.
(65) وجهك المستبد: 49.
(66) وجهك المستبد: 98.
(67) اللهب الأخضر: 129.
(68) وجهك المستبد: 7.
(69) جماليات المكان 65.
(70) اللهب الأخضر: 105.
(71) وجهك المستبد: 7.
(72) اللهب الأخضر: 105.
(73) وجهك المستبد: 59.
(74) وجهك المستبد: 60.
(75) وجهك المستبد: 60.
(76) وجهك المستبد.
(77) وجهك المستبد: 60.
(78) اللهب الأخضر (18 . 19).
(79) في ملكوت الحب: 56.
(80) اللسان (كسل).
(81) اللهب الأخضر: 105.
(82) اللهب الأخضر: 18.
(83) وجهك المستبد: 7.
(84) اللهب الأخضر: 128.
(85) وجهك المستبد: 60.
(86) اللهب الأخضر: 18.

■■■

واحة الشعر

□□

الموجعة

شعر: عبد الرزاق عبد الواحد- العراق

بَـــــدَدٌ..كلُّ عمـــــرهِ بَـــــدَدُ   كـــلُّ مـــا يَـــدَّعي، ومـــا يَعِـــدُ

القَـــــوافي، والجـــــاهُ، والولَـــــدُ   والثَّـــــراءُ الموهـــــومُ، والتَّلَـــــدُ

والمواعيـــــدُ مالهـــــا عَـــــدَدُ   والرِّضـــــا، والرَّفـــــاهُ، والرَّغَـــــدُ

بَـــــدَدٌ كلُّهـــــا، وأوجَعُهـــــا   أنَّـــــهُ الآن عمـــــرُهُ بَـــــدَدُ

علِّميـــــهِ إذا ظفـــــرتِ بـــــهِ   بعـــد ســـتِّين كيـــف يقتصـــدُ!

*

أمَّ خلـــــدون، والـــــدُّنا أمَـــــدٌ   كـــلُّ مـــا ظـــلَّ فـــي الـــدُّنا أَمَـــدُ

مَحـــــضُ وقـــــتٍ علـــــى دقائِقِـــــهِ   يَنحنـــي وهـــو يَـــذبلُ الجَسَـــدُ

كلَّمـــا امتَـــدَّ ينقَطِـــعْ ســـبَبٌ   مـــن رَجَانـــا، ويَنْخَلـــعْ وَتَـــدُ

أمَّ خلـــدون.. نحـــنُ مـــن وَجَـــعٍ   ضِـــلعُنا عـــن أخيـــهِ يَبتعـــدُ

كـــلُّ أوتادِنـــا مُزعزَعَـــةٌ   فبمـــاذا تُكـــابرُ العَمَـــدُ؟!

أنـــتِ تـــدرين أنَّنـــي مَـــرِحٌ   طـــولَ عمـــري.. مشـــاكسٌ، غَـــرِدُ

عاشـــقٌ حَـــدَّ أن يَضــجَّ دمـــي لِسَـــنا الفجـــرِ وهـــو يَنجـــردُ

كنـــتُ عمـــري إذا انتهـــى مَـــدَدٌ مـــن هيـــامي يجيئُنـــي مَـــدَدُ

لـــم أُســـائِلْ، لكـــنْ أعـــيشُ هـــوىً لـــم يَعِـــشْ مثـــلَ زهـــوهِ أَحَـــدُ

ربَّمـــا كـــان كلُّـــهُ زَبَـــداً آهِ لـــو عـــادَ ذلـــك الزَّبَـــدُ!

أُمَّ خلـــدون.. أيَّ بارقـــةٍ حلـــوةٍ جاءنـــا بهـــا الرَّشَـــدُ؟..

أيَّ زهـــوٍ، وأيَّ عافيـــةٍ حشَـــدَ العمـــرُ وهـــو يحتشِـــدُ؟

نحـــن كنّـــا رفيـــفَ أجنحـــةٍ فَغَـــدَونا نمشـــي ونَســـتندُ!

وحَشَـــونا جلودَنـــا حِكَمـــاً وبَرَعنـــا فـــي كيـــف نَنتقـــدُ

أجمـــلُ العمـــرِ غـــالَ هَدْأتَـــهُ خوفُنـــا أنَّنـــا سَـــنَفتقدُ

صـــار بعـــدَ الصَّـــفاءِ يُقلقُنـــا أيـــن نغفـــو.. وكيـــف نَبتَـــردُ!

كـــم طمأنينـــةٍ عَواذِلُنـــا وأدوهـــا فـــي بعـــضِ مـــا وأدوا

فَغَـــدونا محســـوبَةً سَـــلَفاً ضـــحكُنا، والبكـــاءُ، والجَلَـــدُ

بَـــدَدٌ، كـــلُّ عمـــرهِ بَـــدَدُ لا وِقـــاءٌ لـــهُ، ولا سَـــنَدُ

منـــذُ خمســـين وهـــو معتكـــفٌ وعليـــهِ مـــن نفسِـــهِ رَصَـــدُ

حسِـــبَ الـــدَّرسَ تـــارةً، أَرَبـــاً فَبَـــرَى الـــرّوح وهـــو يجتهـــدُ

حســـبَ الشِّـــعرَ ملجـــأً، فَـــذَوى وهـــو يُـــوري، والشِّـــعرُ يَتَّقِـــدُ

ظـــنَّ أولادَهُ لـــهُ سَـــبباً فَغَـــداهُم بكـــلِّ مـــا يَجِـــدُ

كـــان أقصـــى أحلامِـــهِ ولَـــدٌ يزدَهـــي، أو بُنيَّـــةٌ تَلِـــدُ!

وإذا كـــــــلُّ سَــــــعيِهِ بَــــــدَدُ   شـــــعزُهُ، والـــــدّروس، والولَــــدُ

بَــــــدَدٌ..كلُّ عمـــــرهِ بَــــــدَدُ   كـــلُّ مـــا يَــــدَّعي، ومــــا يَعِــــدُ

علِّميــــهِ يـــا مَـــنْ عَجِلـــتِ بــــهِ   بعـــدَ ســــتِّين كيـــف يَتَّئِـــدُ!

أمَّ خلـــــدون، لا أقـــولُ كمـــــا...   لا، ولا أرصـــدُ الــــذين رَصَـــدوا

أنـــا عنـــدي زرعـــي وســــاقيَتي   ونــــواعيرُ ماؤهـــــا هَـــــدَدُ

كـــلُّ دَلــــوٍ بهــــا لــــهُ رئـــةٌ   وحـــــدَها بالــــدّموعِ تَنفـــردُ

وتعلَّمـــــتُ إذ يــــــدورُ بهـــــا   حزنُهــــا السَّـــرمديُّ والكمَـــدُ

أنَّهـــــا وحَـــــدها مُخَوَّلَـــــةٌ   أن يُغنّـــي دولابُهـــا النَّكَـــدُ!

لا تقـــولي أســـرَفَتْ يـــا سَـــنَدي   ربَّ تعبـــان مالَـــهُ سَـــنَدُ

أنـــا عنـــدي حُزنـــي ألـــوذُ بـــهِ   فاقـــدُ الحـــزنِ أيـــن يَتَّسِـــدُ؟!.

بَــــدَدٌ..كلُّ عمرِنــــا بَــــدَدُ   مـــا أَضَـــعنا بـــهِ، ومـــا نجـــدُ

كـــم زرعنـــا، وكـــم ســـقى دمُنـــا   وسَــــهرنا حتـــى ذوى الكبـــدُ

كـــم نَسَـــجنا ضـــلوعَنا زرَداً   شاخصـــاتٌ ليومِنـــا الــــزَّرَدُ

كـــم.. وليـــلُ الشـــتاءِ يَرقُبنـــا   خوفُنـــا فيـــهِ كـــاد يَنجمـــدُ

وصـــــبرنا، وكـــــلُّ ثانيــــةٍ   تتلـــــوَّى كأنَّهــــا أَبَـــــدُ

أَسَـــفاً أن يُقـــال قـــد صَـــدِئوا   والمــــروءاتُ حَبلُهـــا مَسَـــدُ

أمَّ خلـــــدون، إنَّ بـــــي غَبَشَـــــاً   ألـــفُ فجـــرٍ عليـــهِ ينعقـــدُ

لــــــم يَــــزلْ نَبْعُنــــا جداولُــــــهُ   كـــــلُّ آتٍ مـــــن مائِهـــا يَـــرِدُ
فـــــإذا جاءنـــــا بــــــلا بَلَـــــدٍ   فَقَناديلُنـــــــا لــــــــهُ بَلَـــــــدُ!
أُمَّ خلــــــدون، كَفكِفــــــي وَجَعــــــي   وعِــــديني بــــبعضِ مــــا أَعِـــــدُ
أنــــــا أدري بـــــأنَّ ألــــــويَتي   نصـــــفُها فــــي الرّيـــاحِ يرتعـــدُ
أنــــــا أدري بـــــأنَّ لــــــي سُـــــفُناً   فُقِـــدَتْ فـــي عِـــدادِ مَـــنْ فُقِـــدوا
أنــــــا أدري بـــــأنَّ بـــــي وَرَمـــــاً   منــــذُ خمســــين وهـــــو يَطَّـــــردُ
وبــــــأنّي تَســــــاؤلي حَــــــرَدُ   وبـــــأنّي خصـــــومتي لَــــــدَدُ
أنــــــا أدري، أدري بـــــأنَّ دمــــــي   فــــي الشَّــــرايين بــــات يَتَّقـــدُ
بســــــنينٍ بحزنِهــــــا ذَهَبـــــتْ   وســــــنينٍ بحزنِهـــــا تَقِــــــدُ
أمَّ خلــــــــدون.. أيُّ معجــــــــزةٍ   تُقنِــــعُ العِـــرقَ كيــــف يَنفَصـــدُ؟
أنــــــا أقنَعـــــتُ كـــــلَّ أوردِتــــــي   أنَّ نَصـــــلي بهـــــا سَـــــينغَمِدُ
وبـــــأنّي مُعـــــوِّضٌ دمَهــــــا   بمَزاريــــــبَ ماؤهـــــا هَــــــدَدُ
بشـــــموعٍ أضـــــواؤُها رُمُـــــدُ   وضـــــلوعٍ أوجاعُهـــــا جُــــدُدُ
بتَقاليــــــدَ كلُّهـــــا هُجِــــرَتْ   ومواليــــــد كلُّهـــــم وُئِـــــدوا
بِغَــــــدٍ مُـــــبهَمٍ جداولُـــــــهُ   كلُّهــــــا بالـــــــدّموع تَتَّحِــــــدُ
فاعــــــذريني إذا نـــــذرتُ دمـــــي   ربَّ وَعــــدٍ يبكـــي لمـــن وَعَـــدوا!
أمَّ خلــــــدون لَملمِـــــي سَـــــهَري   وارقُـــدي بـــي فالنَـــاسُ قـــد رقـــدوا
أنــــا مــــا زلــــتُ مُوقظـــاً وَجَعـــي   بينَمــــا كـــــلُّ إخــــوَتي هَجَــــدوا

وغـــــــداً، والعيـــــــونُ تســــــأَلُنا | مــــا حَصَــدنا لهــا، ومــا حصَــدوا
نتـــــــراءى فقيـــــــرةً يَـــــــدُنا | ولكــــــلِّ امــــــرئٍ يَـــــدٌ ويَـــــدُ
نتـــــراءى نحـــــنُ النِّـَيـــــامَ غَـــــداً | بينمـــــا القـــــومُ كلُّهُـــم سَـــهِدوا!
ألـــــــفُ حمـــــــدٍ لله.. نشـــــــكرُهُ | أنَّنـــــــا بــــــــالمَلام نَنفــــــــردُ
ألـــــــفُ حمـــــــدٍ لله.. أنَّ لنـــــــا | وحـــــدَنا مـــــا يُخلِّـــف الكمَـــــدُ
التَّشَـــــــفِّي، واللَّــــــوم، والحسَـــــدُ | ونزيـــــــفٌ عليـــــــهِ نُنتقَـــــــدُ
بَـــــدَدٌ، كــــــلُّ عمـــــرِهِ بَـــــدَدُ | كــــلُّ مـــا يَـــدَّعي، ومـــا يَعِـــدُ
هَدهِديـــــــهِ لعــــــلَّ غُربَتُــــــهُ | حـــين يغفـــو تغفـــو وتَنضـــمَدُ..

***

المجنون

شعر: حاتم عبد الجواد إبراهيم - سورية

الأشياءُ تسيرُ وراءَهُ
ضاحكةً
ضاحكةً تستقبلُها الأهدافْ
كلٌّ يُعْرَفُ من خطواتِهِ

مَنْ ذاكَ الرّقَّاصُ إذنْ؟
ملكٌ لا يعبأُ بالأعرافْ
ملكٌ أو عرّافْ
ملكٌ أو مجنونٌ توّجَ نفسَهُ

بالنَصرِ على نفسِهِ
واجتازَ حدودَ الأوصافْ.
* *
يترّنَّحُ سخريةً
ويقهقهُ
يغلي غضباً
فإلى مَنْ يتوجّهُ؟
لا يأبَهُ
يزبدُ سبّاً
يبصقُ في وجهِ الواقعِ
ثمَّ يزمجرُ.. حتى يحمرَّ رغاءً
فيعضُّ الواقعُ
لا يتفوّهُ
ما هذا الأبلَهُ
لا يعلمُ كيف يمزّقُهُ المجنونْ؟!.
* *
مجنونٌ، مجنونْ..
والأيّامُ أمامَهُ تهربُ..
يقفزُ خارجَ أزمانِهِ
أو يلعبُ
يخرجُ منْ عصرِ الإذعانِ
ويرفضُ أن يشملَهُ القانونْ.
مجنون
يشتمُ آباءَ العادةِ
والأحكامَ السّلفيّةَ
والأخلاقَ الميتةَ
والقبليّةَ
.. حتى يعوي صعلكةً
يفرضُ معركةً
ويزمجرُ مقتحماً حُرُماتِ الأشهرِ سفكاً
يغسلُ وجهَ الأرضِ
ويُرْعشُ أركانَ الكونْ.
* *
أيّةُ أحلامٍ تقنعُ غايتَهُ العذراءَ
وأيُّ طموحٍ يغري العزّةَ
والأنجمُ بين يديهِ
وفي عينيهِ
تسافرُ أشرعة النورْ؟
النسرُ يدورْ
والقمّةُ حالمةٌ
فَلْيستبقِ الشمسَ
بشمسِ إرادتِهِ الحرّةِ
مفتتحاً في كلِّ صباحٍ
آفاقَ عصورْ.
* *
مقتحماً حُرُماتِ الواقعِ هَدْماً وبناءً
يفتتحُ الجرأةَ
لا يُعلنُ آراءً
"ما يُقْبَلُ مِنْ غيرِ دليلٍ لا يُهْدَمُ بالبرهانْ."
الرّيحُ حصانْ

والبرقُ شرارةُ سيفِهِ
فَلْيتقدّمْ إعصاراً
وَلْتشتعلِ الفكرةُ
قد يحرقُ هذي الأرضَ
فمَنْ يُطفئُ ما أشعلَ منْ أفكارِ جنونْ؟.

* *

يُقبلُ كالشّمسِ
فيبدعُ أيّاماً
لكنّهُ لا يأتي في ميعادٍ
كي لا يؤلَفَ
يصعبُ أن يوصَفَ
لكنّهُ أميٌّ..
ما جاءَ ليقرأَ
بل جاءَ ليكتبَ
يكتبُ.. كالنّهرِ
وتقرؤهُ الأحياءُ حياةً
يكتبُ في صفحاتِ الأرضِ نباتاً
وتجيءُ الأيّامُ إليه
يقلبُ صفحةَ ماضيهْ
ويسيرُ..
فيكتبُ تاريخَهُ
بدءاً من قدميهْ.

* *

مَنْ ذاك العازفُ
يشعلُ آياتِ جنونِهِ أنغاماً
مِنْ خلْفِ ستارِ الظلماءْ؟
أو ظلَّ هنالك مَنْ لم يسمعْ صوتَ القيثارةِ.؟
فَلْتُقرَعْ أجراسُ الغايةِ
قد حانَ الوقتُ لنمرحَ
وَلْينتظرِ الوقتُ قليلاً
يُقبلُ كالصّبحِ جميلاً
ويقدّمُ أروعَ حالاتِ جنونِهِ
رقصاً لا يُعقَلُ
.. حين تنطفئَ الأضواءُ
وتختلطَ الأشياءْ.

* *

البدرُ تكاملُ
واللذةُ ثائرةٌ
ما سيقولُ الليلْ؟
الشمسُ ستشرقُ
كُنْ حذراً
العالمُ أعمقُ مما يُعقَلُ
أيتها الشمسُ
يحقُّ لكِ الغبطةُ
أنوارُكِ واهبةٌ
إني استيقظتُ
ومازال هنالك مَنْ يرقدُ
أينَ رفاقي؟
أسرابُ طيور في آفاقِ الحُلْمِ
زئيرٌ ممتزجٌ بالرّحمةِ واللطفِ

حمامٌ أبيضُ..
أنوارُ الغبطةِ مشرقةٌ
قد نتفرّقُ مِنْ غيرِ وداعٍ

***

"إني آمركم أن تنسوني كي تجدوا أنفسَكُمْ".

أنا والشعر

شعر : د.عبد الحق الهواس- سورية

دعِ الملامة هيماناً بها الندمُ ... كفاك نزف جوىً يُطوى به الألمُ

قد أسرف الشوقُ في وجدٍ يؤجّجه ... وأحرق الصبُّ دمعاً قد براهُ دمُ

إنْ كان متسعاً للقول تقطعُهُ ... فانزف دماءَكَ إكباراً لما حلموا

طريقكَ الراحلُ المسجورُ ما برحتْ ... أشواكه تحتفي في وخزها القدمُ

كأنما عشقتْ من صبرها جلَداً ... كأنما ولدتْ من نزفها الشِّيمُ

أو أنَّها احتضنتْ في عينه ألقاً ... أو أنه سكنتْ في عينه القيمُ

يسمو فيشمخُ في تصميمه زمنٌ ... يعلو فتجلس في أعتابهِ أممُ

من ذا تضاءل من عزٍّ ومن شرفٍ ... وكيف تنكر طوعاً هامها القممُ

إنْ لم يكن قدراً ما أنت حاملهُ ... ففي التأسي شفيعٌ حين نقتسمُ

من لمحةِ الصدِّ تعلو فوق هامتها ... ومُنتهاكَ عزيزٌ إنْ همُ حكموا

لن تخفيَ العينُ مجداً أنت تصنعُهُ ... هيهاتَ هيهاتَ ما أخفى خفقَهُ العلمُ

بين اثنتين تواري حكمها عجباً ... من اكتوائِكَ فيها كيف تلتئمُ؟

ترجو بهذي وهذي ليس يقنعها ... ليُّ الذراع إذا ما النفسُ محتكُم

لا تختزلْ زمناً أو تصطبرْ أملاً ... لن تستحيلَ سراباً هذه الديمُ

قطعتَ شوطَ حياةٍ مُرَّةٍ وكما ... بدأتَ يوماً فما زالتْ بكَ الهِمَمْ

أزممْ ركابكَ نِعمَ الأينُ تحملُهُ ... لن تستكين ولن تهوى الذي زعموا

عصرتَ لهفةَ أحلامٍ تقلّبها ... وعدتَ منها وحيداً زادُكَ الحِمَمُ

من كلِّ راحلةٍ زُمَتْ ركائبُها ... تجوبُ وحدكَ دنيا كلها غممُ

أرَّقتَ وعدَك لا فجراً تصاحبُهُ ... ولا مساءً إذِ السُّمار قد سئموا

دعِ الخيالَ ولا تكثر تعلُّقَهُ ... فأنتَ وحدك صدياناً وهمْ هِيَمُ

لو أبصرتْ قدمٌ من أختها أثراً ... لأنكرتْ أختها ما أبصرت قدمُ

من قلَّةِ الخيلِ شدُّوا سرجها بدلاً ... ظهرَ الكلاب وأنّى تستوي الزِمَمُ

لا تبتئسْ ربما حطَّت من شواهقها ... شمُّ الصقور وأعلتْ طيرَها قُتُمُ

فما تدانى هبوطُ الصقر من شممٍ ... ولا تعالى عليه قاتمٌ قَزِمُ

إن نحتكم مرةً فالشعر شاهدنا ... وهلْ يقدّمُ شيئاً من به عدَمُ

أو نجعل اللفظ شوطاً تستقيم به ... كلُّ الشواهد ماذا تلفظُ البُكَمُ

هل يستوي البحرُ موجاً دافقاً ومدىً ... والقاحلات ومهما أوهمَ الظَّمَمُ

لو قلتُ يا أيها الشعرُالعظيمُ ومَنْ ... أزرى بك القولَ أوهاماً لقالَ همُ

القائلونَ وما تدري مقالتهم ... والمدعونَ خيالاتٍ بما وهموا

والشاعرونَ ولا حسٌّ يحركهم ... والمحتفونَ بليدَ القولِ لو فهموا

والناطقونَ سخيفَ الحرف إن نطقوا ... والناشرونَ عقيماً حظُّهُ السَّقَمُ

والساقطونَ على نظم البحور سدىً ... والفاقدونَ حياءً كلما زعموا
والمرجفونَ وقد بانت معايبهم ... والضاحكون على نفسٍ وقدْ علموا
والكاذبونَ ولا حدٌّ لكذبتهم ... والمقسمونَ وقد أخزاهمُ القسمُ
والتافهونَ كما قالت بهم حكمٌ ... والعاجزونَ وكلُّ العجزِ ما نظموا
والبائعونَ كلام العُقمِ من عدمٍ ... والتائهونَ نهاراً حيثما اقتحموا
والمكملونَ لنقصٍ من نقائصهم ... والمسقطونَ لأدنى خَصْلَة تَصمُ
والسابحونَ وأقصى عومِهم غرقٌ ... واللاهثون ولا جهدٌ ولا هرمُ
والطائرونَ ولا جنح يطير بهم ... والراكبونَ لعودٍ أنه سنمُ
يا أمَّ عمروٍ غريباتٌ مقاصدهم ... إذا مشوا قعدوا أو عمّروا هدموا
أو أقدموا أحجموا أو أسرعوا وقفوا ... أو مجدّوا أنزلوا أو أسمحوا نقموا
أو شكّلوا أشكلوا أو أعربوا لحنوا ... أو قطّعوا كسروا أو حركوا جزموا
أو ردّدوا صمتوا أو سبّحوا كفروا ... أوأعلنوا سكتوا أو قُطِّعوا سَلِموا
أو أفصحوا موهوا أو موهوا كشفوا ... أو أجملوا فصَّلوا أو أغدقوا حرموا
يخلّطونَ خليطَ المسِّ أنّ لهم ... قصداً ومعنىً فقلْ لي كيف يرتسمُ؟!
ويرتدونَ لباساً عارياً خلقاً ... ظناً وجهلاً فقلْ لي كيفَ نبتسمُ؟!
ويكتبونَ وما تُحصى مآثرهم ... وقد تبرأ منها الحرفُ والقلمُ
لو قلت مهلاً صفوا لي كومَ مزبلةٍ ... لأقسموا رأيَ عينٍ أنها الهرمُ
ياربُّ هذا ابتلاءٌ أنْ نرى زمناً ... لا فرقَ فيه إذا الجهَّالُ قد حكموا
فالشمسُ تغربُ دوماً في مشارقها ... والصبحُ ليلٌ فلا نورٌ ولا قيمُ

إذا تشــابه هــذا النــورُ يــا وطنــي ... وأنكـــرتْ عامـــداتٍ ســـودَها الظُّلَـــمُ

فقــلْ ســلاماً علــى دهــرٍ بــلا كــرمٍ ... وانفـــضْ يـــديكَ فـــلا جـــود ولا كـــرمُ

وأنــتِ يــا أمَّ عمــروٍ لســتِ عــاذلتي ... قـــد شـــابَ دهـــركِ لا حـــبٌّ ولا نغـــمُ

يــا أمَّ عمــرو دعينــي فالمصــيبةُ لــو ... تـــدرينَ أعظـــمُ قـــولاً أنهـــم خَـــدَمُ

تلــك الحيــاةُ حكــيمٌ صــامتٌ ويــدٌ ... هـــذي تشـــير وتلـــك الصـــامتاتُ فـــمُ

***

وجه بغدادي

شعر : فايد إبراهيم - سورية

أيُّها الهارب من هاوية النار
إلى غاشية العار
لمن هذا العشاءْ؟!
هذه الأرغفة السوداءُ؟!
ذاك القمر الطالع من فرن جهنَّمْ؟!
لمن الوجه الذي كذَّب عينيه
وباع البحر بالكأس المسمَّمْ؟!
لمن الغربة والكربة
والليل الذي يطغى فيمتدُّ
ليرتدَّ
ويُهزَمْ؟!
لمن الدمع الذي يسفحه تُّموزُ
في غابات آدمْ؟!
لمن الماء الذي مازال يجري
ملء أجفان المناحات
التي أتأمتِ "الراعي"
و"نمرود" المعظَّمْ؟!

لمن الشاهد والمشهود، يا أمَّ الأخاديد؟!
ويا ريحانة الحبِّ الذي يشفعه الصلب
على جسر الطموحات المهدَّمْ؟!
يا مدى نزفي الذي يمتدُّ
من بدء النبوءات
إلى خاتمة الحُلم المقسَّمْ!

* * * * * * *

بابل تسبح كالنعش على أمواه دجلةْ
طفلةٌ مسمولة العينين تبكي قمراً
يحبو جريحاً
فوق أفْقٍ من دماءْ
نخلةٌ تهذي لنخلةْ:
"أين ظلَّ الأنبياءْ؟!
وأذانٌ شاحبٌ يغرق في دمع السماءْ.
يزحف الوحش الخرافيُّ
إلى جثَّة أحلامي الطريَّةْ
ثمَّ يقعي في الخفاءْ

وبنات الجنِّ تلتمُّ
على مائدة النصر
بأثواب البغاءْ
وطواويس المذلَّةْ
تحمل النعش وتلهو
برفات الأبرياءْ
يلتقي الزيف مع الحيف
على نهر الرمادْ
وغرابان يجرَّان السوادْ
ودم يومئ بالقمح
لأسراب الجرادْ
يهرب الطفل من الأمِّ، ويبكي
ويتامى الروح يطفون
على مائدة الريح
ويبكي وطن
كان ظلالاً وثماراً
عندما كنَّا مع الشمس كباراً
عندما كنَّا نجاري الغيم
في بذل الدماءْ

* * * * *

أين "جيكور" وخبز القلب
والإسراء للحُلْم الكبيرِ؟
وحكايا شهرزادٍ عن غباء السيف
في أوج لياليه
وعن دمع الزهور؟
ولماذا تسرق الحيَّة أعشاب الحياةْ
عندما أسبح في مائي
وتحييني جذوري؟
ولماذا يصنع "الكوبوي" مفتاح السلام
من عظامي؟
والأبابيل تنامْ
في دهاليز الأضاليل
وأحشاء الظلامِ؟

* * * * *

أين بغداد التي كانت تمدُّ الحبل للغيم
لكي ينأى
فيأتيها خراجاً؟
أين بغداد التي تغسل للأعمى مآقيه
وتهديه سراجاً؟
أين بغداد التي لازمها السقم
فلم تأنس به بعلاً
ولم ترض سوى فاكهة الشمس علاجاً؟
أين بغداد التي...
يا رحلة الإيلاف
يا مهوى الحمام
يا نشيد البرق
والرعد
وتفَّاح الغرام
يا شحوب الحلم الزاهد
يا إلماسة العرس

ويا قيثارة الروح
وقنديل الإمامِ
* * * * *
بابل حشري ونشري ونذيري
وجه بغداد كتاب الشمس
في عين الضمير
تسطع الأعماق في الآفاق
تمتدُّ بحوري
ودمي يخرج من حمارة القيظ
وآفات الغرور
يصعد المنبر
يتلو آية النصر
وفي الوقت الضرير
يتفادى الفاتح الجبَّار أن يصرع "أنكيدو"

حميمين يسيران إلى الحشر الخطير
يلتقي النهر مع النهر
وأنسام العبير
توقظ الأزمنة العطشى
ومن قلب الصخور
يبزغ الينبوع
ها قد فُتِحت نافذة الوحي
على الحُلْم الكبير
واعتراني هاجس الإسراء في نسغ الحضارات
وأصداء الدهور
ونداء الروح لروح على أرض النشور

* * * * *

***

قصيدتان

شعر : حبيب بهلول- سورية

أنا والوقت

أنـــــا والوقـــــتُ كائنـــــان وكـــــلّ   ســـــاخر الطـــــرف ممعـــــنٌ بشـــــبيه
هـــو فـــي الظـــن صـــهوة أعتليهـــا   والمـــــدى رغبـــــة الجمـــــوح لديـــــه
كلمـــا ضـــقتُ بالمســـير وعنَّـــاني   تلاهـــــــى بحيرتـــــــي وبتيهـــــــي
باســـطاً للريـــاح شـــولة كبـــري   ويـــــدي رعشـــــة الهـــــوى بيديـــــهِ
ســـاعة نســـتكين شـــوقاً ووجـــداً   فيرينـــــي مـــــن دمعـــــه وأريـــــهِ
مـــرَّ بـــي هكـــذا توهمـــتُ لكـــنْ   أنـــــا مـــــن مـــــرَّ كالســـــحابةِ فيـــــهِ
يحتـــويني وأحتويـــه فهـــل كـــان   خـــــداعاً مـــــا بيننـــــا نمتريـــــهِ؟
كـــان أجـــدى مـــع الصِـــبا أن أوافيـــهِ وحســـبي ضـــاع الـــذي أَبتغيـــهِ
آثـــر الخلـــدَ وحـــدَه وتمنَّعـــتُ   بعيـــــداً عـــــن خلـــــدهِ يصـــــطليهِ
داهـــم الـــروح يـــا حبيبـــة عمـــري   فاتركيـــــه لشـــــأنه ودعيـــــهِ
زمـــنُ الجـــرح كـــم تـــألَّمَ وردٌ   ونعـــــى عطـــــرَه الجمِيـــــلَ بفيـــــهِ

كـــــلّ شــــــيءٍ أَودّه وأماشـــــيهِ   يـــــولِّي ولا يعـــــي مــــا أعيـــــه
فكــــأن الأيــــامَ تأخــــذ منــــــي   فـــي زحــــام الحيـــاة مـــا أشــــتهيهِ
أيـــن عمـــري؟.. أُنســـيتُه يـــالعمري   لســـــت أدري لشـــــقوتي مـــــا يليـــــه
خارجـــــــاً لا أعـــــودُ يقتلنـــــــي الكـــــأس اشـــــتياقاً لـــــــه ولا أحتســــــيه

حياة

لــــكَ أن تعـــيشَ مـــع الـــردى   أو أن تســـــــــير مقيَّـــــــــدا
الصـــــبحُ أُفلِـــتَ مـــن يـــديكَ   فمـــــــا أراك علـــــــى هـــــدى
والأمنيـــــــات الحارقـــــــاتُ   تــــــركنَ قلبــــكَ مُجهَــــدا
والــــريح تعبـــث خلـــف بـــا   بـــــك خائفـــــاً متـــــرددا
أَعشـــى تـــرى غـــبشَ الرَغـــاب   وأنـــــتَ تُبصـــــرُ أَرمـــــدا
وكـــــأنَّ شـــــيئاً لا يبـــــينُ   يظـــــلُّ دونـــــك أســـــودا
وعييـــــتَ حتـــــى نـــــازعَ   القيـــــدُ المســـــيرَ وحـــــدَّدا

***

أنـــــا مــــا أردتـــكَ سيَّــــ   ـــــداً متفــــرداً متمــــرِّدا
لكـــــن عشــــقتُ البــــأسَ   أغنـــــاهُ الشـــــبابُ وأوقـــــدا
تمضـــــي الحيـــــاةُ ولا حيـــــاةَ   لعـــــابرٍ فيهـــــا ســـــدى
وقـــــفَ الشـــــقيّ فمالــــــه   فتحـــــتْ يـــــدين وأوصـــــدا

أنتَ الذي خُلِقَ الهوى ... من أجلهِ وتجدَّدا
ولأجل عينيكَ النجوم ... تلألأت فوق المدى
وتعدَّدتْ صورُ الجمال ... بهيةً وتجسَّدا
حتى الخطيئةُ رافقتكَ ... لكي تُسرَّ وتسعدا
والسيف أرسلَ ضحكتين ... لكي تردَّ به العِدا
ولأجلك الورد استمدَّ ... عبيره وتنهدَّا
والأمسياتُ العاطرات ... غدتْ لعشقكَ موعدا
والحبَّ جاءَك طائعاً ... فلهوتَ حتى استشهِدا
كن ما تشاءُ ولا تكنْ ... بين الورى رجعَ الصدى
هذا مقامكَ فاستبحْ ... ماتشتهيهِ مجرَّدا
كالطير أَطلقَ رفَّتين ... مع النسيم وغرَّدا
لم تخلق الدنيا لنرفض ... حسنها أونجحدا
هي ساعةٌ بالأمسِ جئنا ... ها ونتركها غدا

2004

***

تقاسيم على وتر دمشق

شعر: عمر إدلبي- سورية

واللَّيلُ يرميني بِلا ظِلٍّ
على خوفي
فَأَبكي
لا تغيبي عَنْ حفيفِ دمي
لئلا تستبيحَ النَّارُ أثوابي
وتضربَ قامتي
قبلَ انهمارِكِ في هجيري
عيناي تَرتَعِدَانِ
من أقصى هُبوب البَردِ
حتَّى أوّلِ الرَّجفاتِ في جفنيَّ
أخشَى أن تبعثرَني الدُّروبُ
وينتهي حلمي
بمفترقِ السَّريرِ
واللَّيلُ يجمعني على بعضِي
سأغْدو بذرةً
فمتَى تعانِقُني ضفائِرُ
من شموسِكِ
كيف يبتدئُ ابترادُ قصيدتي
وأنا قتيلُ مسافةِ الوَهمِ الجَبَانِ
ذبيحُ سطرٍ
يَعْتَليهِ فراغُ رؤيَايَ الصَّغيرةِ
كيفَ تنتظِمُ الحروفُ على السُّطورِ
ضُمِّي لُهاثِيَ يا دمشقُ
تعبتُ في صيدِ الشَّهيقِ
سَئِمتُ من ذُلِّي
على بابِ الغيومِ
وما عثرتُ عليَّ بَعْدُ
مُدِّي فضاءَكِ نحوَ أقمارِي
أصيرُ سحابةً
مُدِّي ظلالَكِ
لمْ يَعُدْ يجدِي اختفائِي
خلفَ قطعانِ السَّرابِ
وليسَ في الكُثبانِ رعْدُ
خمساً وعشرينَ احترقتُ

على فؤوسِ كآبتي
وَأنا ابنُ سُنبلةٍ
أَفاقَتْ في صباحٍ من عيونِكِ
جَدِّديني
لَمْ أَعُدْ أقوى على ريحٍ تَخَطَّفني وَتَعدو
خَمساً وعشرينَ التَهَمتُ
مِنَ السِّنينِ
أَفيقُ مُنتصباً
وَيَنَكَسِرُ انتصابيَ في المَسَاءْ
تَتَلَعَثَمُ الخفقاتُ في بَرَدى
وتختَصرُ المَآذنُ صوتَهَا
فَأرى حبالَ اللَّيلِ
مُطبقةً عليَّ
وليس للنارنجِ طعمٌ
غيرَ أملاحِ الخَليفةِ
كيفَ يغسلُ وجَههُ بندى الكُرومِ
وقد تَمَدَّدَ لَونُهُ
فوقَ الضَّريحِ المُرِّ
كَبَّلَهُ البُكاءْ
والصمَّتُ يسرقُ ما تبقَّى
منْ نوافيرِ البيوتِ
وهذهِ الكَفُّ الجريحةُ
لا تُهطِّلُ غيرَ أوجاعِ البلادِ
تبوحُ ذاكرتي بدمعِ المرجةِ الحمراءِ
ألمحُ ما تُخَبِّئُهُ عيونُكِ

مُرَّةٌ هذي الدُّموعُ
تعيدنِي نيرانُ خيبَتِهَا الحزينةُ
ألفَ موتٍ للوراءْ
لا شَأنَ لي بالصَّمت
فالأبوابُ تعرِفُني
وتهمسُ كي أعانقَها
ونعصرَ إن غفا ذئبُ الشَّوارعِ
غيمةً من ياسمينٍ
لا تقيِّدُهُ الذِّئابُ
لا شَأنَ لي بالموتِ
هذي الشَّامُ أمٌّ للبروقِ الخُضرِ
يَسنُدُ منكباها قاسيونَ
فكيفَ يُغرِقُهَا سَحَابُ
تتَبَرعَمُ الأَسيافُ في أَنسامِهَا
ويموجُ في عُنقودِهَا
خمرُ الأُلوهةِ والهُدى
صُوفِيَّةٌ والنَّخلُ سُبْحَةُ عشقِها
أُمٌّ تهدهِدُ نوحَ عشرينٍ
وتنسجُ دمعَهَا
دفئَاً لبردِ عنادِهِمْ
تَسْتَافُ جفوَتَهُم بأَورَادِ الدُّموعِ
وتُشعلُ القنديلَ إن أرخَى السَّتائرَ
في أماسيهم ضَبَابُ
لكِ دَمعُ قلبي
ليتَ لي نبعاً أُدغدِغُهُ

فيعصرُ بوحَهُ الحَاني
أَشواكِ المَنَافي
على خَدَّيكِ
واشتعالاتِ الحُدودِ
كيمَا تحتفي بِحدائقِ الجُوريِّ
ومديَةِ السُّلطانِ
في فِردوسِ سحرِهمَا العُطورُ
ضُميني لتخلَعَ كأسَهَا
لَكِ دَمعُ قلبي
عن ثَوبِ أَحلامي الخُمورُ
قَدْ أتيتُ إليكِ مُنكَسِراً على ظِلِّي
ضُمِّي بُكَائِيَ يا دِمشقُ
فَهَل أحظَى بغيمةِ يَاسمينٍ
فِداؤُكِ الخفقاتُ في صدري
من مَلائِكَةِ النَّدى
فداؤك ما تَفَتَّحَ من زُهورِ ولادتي
كيمَا يُوَرِّثَنِي صَبَابَتَهُ العَبيرُ
دمي البنفسجُ
دَمِيَ العبورُ على خُلودِكِ
والقرنفلُ
فاجعَلي من أضلُعي
والعبورُ
جِسراً إليَّ
دَمِيَ البنفسجُ
أَراكِ تمتزجينَ بالوَصلِ الشَّهيِّ
والقرنفلُ
أَراكِ أنفاسَاً
والعبورُ
تُلاحقُ صدريَ المشتَاقَ
كي تَرفُو ثُقوبَ الرُّوحِ من طَعَنَاتِ

***

ذاكرة الخليج

شعر: جلال قضيماتي- سورية

من الريح أنسل آثار عمري
وعمري من الريح أطياف نزْرِ
أمرّ على الدهرِ
أسألُ
يا دهر أيّان تجري..؟
فيرمقني طرفهُ . السّهمُ
هل أنتَ تدري
بأني أسير إلى نفق البَعْدِ
أم لست تدري
بأني وإيّاكَ
أنقاض سعيٍ
ولسنا على دربه واصلَيْنِ
وإن كنت أجري
إلى مستقَرٍّ
أرى به ما لست أدركُ
مهما استطال المسيرُ
فكيف بك اليوم تدري
وما أنت إلا هنيهة آنٍ
تريدُ
وكلّ الذي أنت عنه تسائلُ
خيط من الوهمِ
يمضي به الوهمُ
أيّان يدفعه الحلمُ
لكنْ..
إذا شاء يعلم كنهَ المصيرِ
يضلُّ
وإن ظنّ أن المسارَ
تسامى إلى حيث يدري
وما هو يدري
أيا ساعة الظنِّ..!
هذا طريقٌ
تعقَّبه القلبُ
فانحاز في إثْرِهِ الظنُّ
وارتدَّ

دنياه آناء سرٍّ
به ينهل الوقتَ
حتى إذا الوقت أنكرهُ
امتدَّ
يبحث عن لحظةٍ
يرسم الرّيبُ فيها
ظلالَ الرجاءِ
ويُعنى بها
حين تدنو من البحرِ
تسألهُ
أين يا بحر يأوي الخليجْ..؟
ومن شرفة القاعِ
تنهلُّ رؤيا
يداعبها الموجُ
حتى إذا اغتسلت بالنقاءِ
تقولُ:
أنا صلة الدهر بالدهرِ
كوَّنتُ ذاتي
على نَذْر أن لا أكونَ
سوى ذكرياتٍ
وإن كنت ساهمة أتفيأُ
ظلمةَ قاعي
لأني..
وإن كنت ذكرى
فلست لذاكرة
غيرَ ما شاء مني الزمانُ
لأني وإياهُ
ما لا نشاءُ
وإن شاءنا البحرُ
أن لا نكونَ
سوى ما يريدْ
تأرّقتُ في الصحوِ
ماذا تكوَّنَ في شاطئ الريحِ
هذا بقائي
فكيف فنائي.؟
أنا ذرّة الظّنِ
من مطلق الكونِ
أرصد درب فنائي
فيجلوه خطو بقائي
فأنهدُ
بين الحضورِ
وبين الغيابِ
أكوّنُ عمري
فأشرد في فسحة الظلِّ
طيفَ خيالٍ
يخاتل كلّ الذي كانَ
مذ كنتُ
لكنَّ
ما كانَ
أو كنتُ

مرفأ ذكرى
عبرناهُ
فاعتسف الموجُ
إذ عصف البحرُ
يمحو من الرملِ
آونةً
كان يحسبُ
أنّ مداها
يفيضُ
على ما يباغتُ
صمتَ الصخورْ
وتبقى الثواني
رمالاً على نزوة العمرِ
تكتبُ
تمحو
وما غير ما يدفع اليمُّ
من زَبَدٍ
تستكين إليه الضفافُ
وتدري
بأن البقاء لديهِ
ثوانٍ
إذا طالَ
أوتاه عنه الخليجْ
ومازالَ
في خلَد الظنِّ
أن الرمالَ
وإن غسلتها مياه المحيطِ
تظلّ بحاضرة الموجِ
نهلةَ ضوءٍ
وقطرةَ نوءٍ
تداعب ساريةَ الريحِ
حين تمرّ على الغدِ
قبل ارتسام الصباحِ
على شفق الراحِ
ترسلُ
في أفق الأمسِ
كلّ الذي كان يرسمُ
في الريحِ
صورة ماضٍ
تململَ
لا يدرك الغدَ
إن كان ذكرى ثوانيهِ
أو كان لحظة عمرٍ
ومرّتْ
على زَفَراتِ النشيجِ
وراحتْ
تعود الطلولَ
وتبقي بفاتحة الرملِ
ما كان من سبحاتٍ
وقد هرمَ البحرُ

من نزق العصفِ
إذ شاخَ
بين السكونِ
وبين الضجيجْ
وما برح الرمل يكتبُ
الموج يمحو
كأنّ الرهانَ على أن نظلَّ
وكيف نظلُّ
وبوصلة الدهر تمضي بنا باتجاهٍ
تعقَّبنا
حين كنّا
نداعب أحلامنا كفَراشٍ
يرى في الحياةِ
. بكلّ الحياةِ .
صداحَ الطيورِ
ونفحَ المروج

***

المرمر يقطر دماً

شعر: أمجد محمد سعيد- العراق

(إلى حكمت محمود شهيدا)

بينَ صَباحَيْنِ
وَظلّيْنِ
ونَهْرٍ منْ حَريقٍ أزرقٍ
ينهضُ صوتُ الجَلْجَلةْ.
تولدُ شمسُ الجُرْحِ
مِنْ جبهتِهِ
خضراءَ
تغفو
فوق حوضٍ مرمريٍّ
طاعِنٍ في الوْقتِ
والموتِ
..
دَمٌ يكتبُ فوضى المرحَلَةْ.
هذا دَمٌ غامضُ
أم هذا دَمٌ فائِضُ
ينسابُ خجولاً
من ذرى آذارَ
حتى أسفل الوَهْمِ
مروراً بسفوحِ الشَكِّ
والتقوى
ومعجون بدمع الصلواتِ
النافلةْ.
...
يا ولدي
من أنت؟
كي تقذف في وجه الليالي
الأسئلةْ.
إنْ أنتَ
إلا شفقٌ
ظلتْ عيونُ الحيِّ
تحميهِ
بعيداً عن فضول النظراتِ
القاتلةْ
هل ستكونُ الخِضْرَ ؟؟
تمشي فوق وجه الماء
أم تدخلُ وهج النار

أم تعرفُ ما لا تعرف الريحُ
...
رويداً
هل أخذتَ العهدَ
والميثاقَ
أنْ تحملَ وزْرَ العَصْر
أوْ أنْ تـَتردى عتمَة البَحْرِ
ومِمّنْ؟؟
أفَمَا آنَ بأنْ تدركَ
أنّ الأمرَ سِيّان
وأنّ النوءَ ملغومٌ
فَهَلْ كانت نوايا قلبك الأبيض
تكفي أن تصدَّ اللهبَ القادم
في وجه البلادِ الآفِلَةْ
...
يا ولدي
هذا رغيفٌ
وثميراتٌ
وجلبابٌ
وقرآنٌ
فَخُذْ قاربكَ الأخضرَ
وادفعْ صوبَ باب البحرِ
آياتِكَ
وآنْسَ السنوات القاحلةْ.
...

زورقُهُ
ينحدرُ الآنَ إلى النَهْرِ
على الشاطئُ صيادونَ
نساك
أيامى
ويتامى
وبعض السابلةْ.
...
زورقٌ
ينحدر الآنَ إلى النَهْرِ
وأمٌّ
صوتُها يعلو من الرُعْبِ
عليهِ.
تصرخُ المرأةُ
في جلبابها الأسودِ
ابني
أمُّهُ الماتَتْ على الخوفِ
إلى الخوفِ
من الخوفِ
عليهِ.
ثم ماتَتْ مرة أخرى
من الموتِ
عليهِ.

***

الشهيد

شعر: إسماعيل الخلف- سورية

تَعِبَـــتْ خيولُـــكَ فاسْــرِجِ الأنهـــارا	وافْـــتَحْ جراحَـــكَ نقـــبسِ الأنـــوارا
يـــا باســـمَ الثـــوّارِ لســـتَ بمفـــردٍ	أنـــت العشـــيرةُ تُخـــرجُ الثـــوّارا
يـــا باســـمَ الأحـــرار أنـــتَ ســـفيرُنا	حـــينَ الشـــهادةُ نـــادتِ الأحـــرارا
حـــرّاً صَـــلّيْتَ فأُخْرِسَـــتْ صـــلياتُهم	وظهـــرتَ فـــي وَضَـــحِ النهـــارِ نهـــارا
يـا ابـنَ النخيـلِ المفتـدى صـنتَ الهـوى	فغـــدوتَ فـــي ظلـــمِ العـــراقِ منـــارا
الله، يـــا شـــبلَ الحســـينِ ســـبقتَنا	نـــاداكَ فـــاجتزتَ الـــردى هـــدَّارا
توَّجْـــتَ صـــفحاتِ الجهـــادِ بشـــعلةٍ	حمـــراءَ غطَّـــى نورُهـــا الأقمـــارا
أعطيـــتَ للـــوطنِ الجـــريحِ ســـؤالَهُ	ورســـمْتَ للجيـــلِ الأبـــيِّ مســـارا
أنـــتَ الفـــراتُ إذا تملْمَـــلَ ســـاعةً	هـــدمَ الجـــروفَ وحطَّـــمَ الأســـوارا
أنـــتَ الفـــراتُ إذا أغَـــرْتَ مُواجهـــاً	ألقمْـــتَ جـــيشَ المعتـــدينَ مَـــرارا
قـــاتلْتَهمْ برجولـــةٍ حتـــى غـــدا	رشَّاشُـــكَ الأبهـــى يـــديرُ حـــوارا
ويحيـــلُ قاذفُـــكَ الـــدروعَ محارقـــاً	تشـــوي الجســـومَ وتنضـــجُ الأفكـــارا

جالـــــدْتَ بـــــالتكبيرِ قــــوَّةَ جمعِهـــــمْ … فتســـــابقَ الجمـــــعُ الكبيـــــرُ فــــرارا
مـــا واجهـــوكَ فلـــيسَ فـــي أعـــرافهمْ … أن يلقــــوا البركــــانَ والإعصــــارا
طيـــرانُهمْ خلْــــفَ الغيـــومِ مُخاتـــلٌ … يرمــــي البيــــوتَ ويحــــرقُ الأشـــجارا
وســـفينُهُمْ بـــينَ البحـــورِ مـــرابطٌ … مـــلأَ الصـــواريخ "الغبيَّـــةَ" نـــارا
قتَلـــوا الخلائـــقَ وادّعـــوا تحريرَهـــا … هـــدموا المـــآذنَ وادّعـــوا إعمـــارا
قـــاتَلْتَهمْ ســـنةً بكامـــلِ عـــدِّها … وبقيـــتَ فـــي كـــرمِ العطـــا آذارا
يـــا باســـمَ الشـــهداءِ أدركـــتَ المنـــى … وبلغْـــتَ منزلـــةً تفـــوحُ فَخـــارا
زحـــفَ الفَخـــار إليـــكَ يلـــتمسُ العُـــلا … فرفعْتَـــهُ فـــوقَ الشـــموسِ منـــارا
اهنـــأْ بفـــوزِكَ وانتظـــرْ صـــولاتنا … لا بـــدّ بعـــدَكَ نكمـــلُ المشـــوارا
نحـــنُ الكمـــاةُ إذا تناهـــتْ صـــيحةٌ … نفـــدي منادينـــا ونـــدركُ ثـــارا
مـــا كـــانَ منَّـــا مَـــنْ يُهـــادِنُ غازيـــاً … والبيـــدُ تعـــرفُ نجلَهـــا الكـــرَّارا
الله أكبـــرُ والشـــهادةُ عزُّنـــا … وهـــيَ الطريـــقُ لنـــدحرَ الأشـــرارا

***

حياتي زورق مثقوب

شعر: عماد الدين موسى- سورية

هوامش أولى

1

وجهكِ مرآة

وأنا حزين

2

تعذبني الريح

حين تمر بي

قبل أن تمر بكِ

3

.. حياتي

زورقٌ مثقوب

4

وطني قطارٌ

ملَ من السفر

5

حنيني

وقع خطى المطر

على زجاج نافذتكِ

إلى آخر الموج

1

قليلٌ من الدمع يكفي

لنبقى

إلى آخرالحزن

نمضي

قليلٌ ليبقى القمرْ

شارداً

في الأعالي

2

قليلٌ من الحبِّ

كي نجعل الذكريات

مسوّدةً للقصيدة

وننسى المواعيدَ

... طيراً

على شرفة الانتظار البعيدة

3

قليلٌ من الحزن
حتى نظلّ إلى أول الفجر
نبكي
ونمسحُ عنّا غبار الرثاءِ
... رحيل القرنفل نحو الذبول
وموت العصافير حزناً
على مفردات الحقول

4

قليلٌ لديكِ
لأبقى
إلى آخر الموج
أغرق

الغروب

حينَ نمضي
تعودُ العصافيرُ حيثُ الشرودُ
تحطُّ على صخرةٍ من حنينٍ
نسيناعليها
ظلال ابتساماتنا
حينَ
نمضي
تميلُ الشجيرات نحو الغروبِ
الدموع تهاجرُ بيت الدموعِ
وتمضي
حينَ نمضي
.... نعودُ
لأنَّ الغياب يسيرُ
إلى شرفةٍ
في مرايا الوجودِ
نعود

***

دموع الرماد

ليلى مقدسي- سورية

تنام الأفكار
جملاً وحيدة
ناحلة
كنجمة شاحبة
على أوراقي..
يا أيها الليل الساهي
لماذا تكتب
أخطاءك على أجنحة العتمة؟
وتكتبني
نصوصاً
تُثمل
محارق الشعر؟

* * *

أغصان عتمتي
تغرد على جروح الورد
تسقي العطر بنزفي
وتغني للصدى الهارب،
للمدى الشارد..
وثلج جمري
يغني صبابته
سواقياً لدمع النار
و.. يغني..

* * *

ينهصر
رف الرماد لهبا..
والماء،
موقد صوفي
أججه
نار قلبي

***

أعزّي لغتي
من مفردات مجعدة
ومفردات منهوكة
تبكي جوعها

على مدار الأرض
أو
على مدار القصيدة..
* * *
ينزف نهاري
وليلي جريح..
هات واسقني
من دمعك
يا بياض السر
فرشفات نهرك المذبوح
ترنحني
في فلوات الزمان
أنا المغيبة
الغائبة
في غابات الضياع
أرسم ذاتي
على نسرين الولوج
بكل ألوان عروات الزنابق،
والرياحين..
فترسمني
بجعة الغياب
غجرية
في وسوسة الشعر
ومراكب الملحمة..
* * *
لا يعلم
غبش سهري
لماذا
يتهدهد بين خواطر الصباح؟
* * *
يصحو الشرود
تنام الجمل وحيدة
أغطيها بأخطاء هواجسي
أليست
أكبر الأخطاء
أو.. أجمل الأخطاء
تلك النصوص التي
أكتبها
وحولي
مصابيح العتمة والرياح؟
* * *
عطشى
أوراقي المتناثرة
في خريف الفراغات..
ونجمتي الشاحبة
كم أضأتها
برحيق الروح والخزام..
وكم
جرحتْ أرصفة التعب
ذبولَ الياسمين

وضبابَ الأرض..

* * *

أداوي جرحي

بهديل البحر..

ونزفي،

بسر العطر..

تداويني

موسيقى الغروب

خافتة

حين ترندح ألحان الشمس..

* * *

تنمو

ضفائر مفرداتي

خصلاً ناعسة

على صدر الغسق

هل تألف

أزهار نقاطها

جروح الشوك؟

* * *

أعبر زبد الضباب

أحصي فواصل الغياب

أعرش أحلامي

خلوة صوفية

تعتّق جرة أحزانها

وكأسها المسكرة

بخمر السواد

أو

بنبيذ البياض..

***

لا أحد في البياض سواي

شعر: حاكم عقرباوي- الأردن

أنا المستبدُّ
أرى أنني أحملُ الغيمَ
دمعاً ثقيلاً
وأمطرُ في قاحلِ الرُّوحِ
ماذا ستنبت روحي
إذا زرعتني المسافاتُ بيني
وبين جروحي؟
أنا المستبدُّ
وبي رأفةٌ
لا تنامُ
على
صدرِ أمّي
وأمّي حقولٌ من الغيبِ
أين سأزرعني في الحقولِ البعيدةِ؟
ليس سوايَ؟
ولستُ سوايَ
لكيْ
أنتقي مُدُنَاً
لا تجيدُ البكاءَ عليَّ
ولستُ طريدَ هوىً
أوْ
طريدَ أبٍ
شاءَ لي
أنْ أشاءَ سواهُ.
أنا المستبدُّ
أبي قالَ لي:
لا تكنْ
ثم كنتُ على غفلةٍ
مِنْ رغيفِ البدايةِ
لم تكنِ الأرضُ
أرضي
ولم تحتفلْ
بقدومي الفراشاتُ
رغمَ احتراقِ النَّهارِ

على وجنتيَّ
أنا المستبدُّ
أنامُ على
غفلةٍ من كلامٍ
سيعبرُ حتماً
ليأتيَ ليلُ الحقيقةِ
في الليلِ مُتَّسَعٌ للتأمّلِ:
ماذا تريدُ الحياةُ
لِكيْ
تستفيقَ على المارقينَ عليها
وماذا أريدُ
لكيْ لا أريد الحياةَ؟
كَمَنْ يعرفُ الأمرَ
طارَ الكلامُ إلى
جهةٍ في الحكايةِ:
كيفَ أعيدُ الشبابَ إلى عتمةِ
لا تليقُ به؟
وأفكِّرُ أكثرَ
ماذا أُعدُّ
من العابرينَ إلى ليلهمْ
هكذا
دونَ أنْ
أخدشَ الأمنياتِ الصغيرةَ
أو
أقلقَ الميتِّينَ الكسالى
وهمْ يرقبون الممَّراتِ
لا أحدٌ في البياضِ سوايَ
ولا أحدٌ يَدَّعي
في البياضِ
كذا
خُلِقَ الكونُ
من عبثِ الأبيضِ السَّرْمَدِيِّ
ومرَّ سريعاً
إلى مستقرٍّ لهُ
في البياضِ الأخيرِ
أنا الأبيضُ السَّرْمَدِيُّ
رفاقي الكسالى
سيأتون حتماً
لِكَيْ يستردُّوا
حياتي التي
لا تُرَدُّ.

2002/9/12
دمشق

***

عالم القصة

اللعبــــة

قصة : د.صلاح الخزعلي– العراق

عاد الجندي (د2) إلى موقعه مهرولاً بعد أن ذهب للاستطلاع في المنطقة د4.

. لم أر غير صفّ من الجنود السود المتراصين إلى بعضهم.

. كم كان عددهم؟

. لا أدري بالضبط.. لقد كان هناك قصف مدفعي شديد.

. لماذا لم تبق في مكانك وترسل المعلومات عبر اللاسلكي؟

. كدت أن أقتل.

. تموت دفاعاً عن قضيتك.

. لماذا الموت؟

صدرت الأوامر من الملك بإعدام الجندي د2 لهروبه من ساحة المعركة.. لكن الملكة تتدخل ..

. يا صاحب الجلالة لدينا نقص في عدد الجنود.. وسيترك مقتله ثغرة في صفوفنا.

. لا تتدخلي في الأمور العسكرية.. إبقاؤه حيّاً سيدّمر الروح المعنوية لمقاتلينا.

. سيثير هذا سخط زملائه.. وقد يغدروا بنا في حالة الالتحام مع العدو.

تردد الملك قليلاً ثم أصدر قرار ملكيّاَ جديداً بالعفو عن المدعو د2 لكونه وحيد عائلته وسوف يعاقب بالسجن بعد انتهاء المعركة وسيعاقب بالإعدام بدون أيّ محاكمة إن تكرر هروبه من أرض المعركة.

عمَ الفرح جميع المقاتلين وأطلقت عيارات نارية كثيرة عشوائية جعلت الملك يظنّ بأنّ هجوماً مباغتاً قد حصل.. على إثر ذلك صدرت الأوامر التي تمنع إطلاق العيارات النارية إلا في المناسبات الرسمية والتي حددت بخمسين يوماً في السنة والمناسبات الخاصة بعائلة الملك كأعياد ميلاد أفراد

عائلته البالغ عددهم أربعمائة شخص.

. هيا يا جنود إلى مواقعكم سنبدأ هجومنا.

****

ـ ليست حرباً عادلة كما يدّعون.. إنّها حرب عنصرية خطط لها من أجل القضاء على أحد الأعراق البشرية ولولا يقظة السود وتربصهم للبيض لأبيدوا جميعاً.. لماذا يصر القانون على أن البيض لهم الحق دائماً على توجيه الضربة الأولى.. سأغيّر قانون هذه اللعبة.. ولكي أكون عادلاً لن أجعل السود هم البادئون بالهجوم بل سأقوم بإجراء القرعة بين الفريقين... أو سأجعل الفريقين يبدأان الهجوم في وقت واحد.. لكن هذا يعرض الطرفين إلى القصف المدفعي في نفس الوقت وستنتهي القطعات المهاجمة جميعها في نفس الوقت.

. أصبحت القرعة لصالح البيض في القانون في القرعة الهجوم لصالح البيض!

يتقدم الجندي (هـ 2) خطوة إلى الأمام.. ثم تدار الرقعة 180 درجة من أجل أن يتقدم الجندي الأسود (د7).

. إن دوران الرقعة بهذه الطريقة ستغير الاتجاهات لدى الجنود وتجعلهم كأنهم يفرّون من المعركة بدلاً من التقدم ويعرضهم هذا إلى القتل من قبل فصائل الإعدام التي تتربص بأي جندي يدير ظهره إلى ساحة المعركة.. سأتحرك أنا من جهة لأخرى..

ـ لماذا أضع الجنود في المقدمة؟ ما فائدة الخيول والفيلة والقلاع.. سأغيّر الخطط العسكرية كاملة. سأضع القلاع والخيول والفيلة في المقدمة مع بعض الجنود في الصف الأول وأضع الملك والملكة في الخط الخلفي وعلى جانبيه الجنود..

هتف الجنود في الخط الخلفي مع دوي إطلاق عيارات نارية:

. بلادي بلادي لك حبي وفؤادي

همست الملكة في أذن الملك وعلى وجهها ابتسامة ساخرة لم يلاحظها الملك:

. هل أنت مرتاح لهذا الوضع؟

. قلت لك لا تتدخلي في الأمور العسكرية.

. لم يهتفوا بحياة مولانا الملك.

. سأعطي الأوامر بذلك.

. ربّما يغدر بنا هؤلاء الجنود.. أعد ترتيب القطعات.

. قلت لا تتدخلي.. ثم أنهم يطيعونني طاعة عمياء.

. كن حذراً.

لم يردد غالبية الجنود النشيد الذي أمروا أن يرددوه.. على الرغم من ترديد البعض له:

. مليكنا مليكنا.

لكن صوتهم ضاع وسط تعالي الأصوات الهاتفة:

. لك عزّي وفؤادي.. لك عزّي وفؤادي.

لاحت على تعابير الملكة شماتة لاحظها الملك ولكن لا يبدي أيّ اهتمام.

. ألم أقل لك خذ حذرك.

. أنت محقة.. يجب إعادة الوضع على ما كان عليه.. لا يمكن الثّقة بغالبية هؤلاء الجنود.

. استخدم معهم أسلوباً آخر.

. ما هو؟

. اشترِهم.

. لكن سياسة جوع كلبك يتبعك قد نجحت في الكثير من المواضع.

. الكلاب الجائعة تكون مسعورة في وقت من الأوقات.

صدر مرسوم ملكي مفاده سيدفع راتب شهر إضافي للجنود الرابضين على جبهات القتال.

علّق الجندي (هـ 2) ضاحكاً:

. من سيعيش ليتنعّم بهذه الزيادة والتي لا تكفي لشراء خمس علب من السجائر.

وعلّق الجندي (ز2).

. سأدخنها حزناً عليك في يوم واحد.

قهقه الجنود جميعاً وتعالت أصوات إنشادهم:

. بلادي بلادي بلادي

وصلت التقارير إلى الملك بأن الجنود استهزؤوا بمرسومه الملكي.

. ماذا أفعل لهم.

أجابت الملكة وقد بدا عليها الاعتداد بالنفس:

. اترك الأمر لي.

تذمر الملك من كلام زوجته وأعاد إلى ذهنه شكوكه بعلاقتها الغرامية مع أحد أفراد الحرس الخاص بالملكة.

. إنّها مؤامرة تدبرينها أنت وهؤلاء الأوغاد.

أشهر الملك مسدسه بوجه الملكة، وضع سبابته على الزناد.

. يجب أن تعترفي بكل شيء.

قهقهت الملكة واستدارت نحو أحد الجدران.. امتدت يدها نحو بندقية قديمة معلقة على الجدار وقالت:

. يجب أن تموت الآن.. لم أعد أحتمل برودة فراشك المقيتة.

ضغط الملك على زناد مسدسه.. لم يسمع دوي طلقة.. بل استشاط غيظاً، من قهقهة الملكة التي أدرك بأنها أفرغت حجرات مسدسه من الطلقات.

طلبت منه أن يركع تحت قدميها مستعطفاً ومتوسلاً لكن الملك استدار إلى الخلف، أدّى التحيّة إلى صورة أبيه الملك الذي مات مقتولاً على يده ثم استدار نحو الملكة قائلاً:

. هيّا أطلقي النار.

صحت بأعلى صوتي توقفوا عن هذا الهراء.. لم تكن الخطة على هذا المنوال.

وخوفاً من أن تطلق الملكة رصاصتها وتفسد كل شيء بعثرت القطع جميعها على الأرض ثم أعدت ترتيبها.

****

تقدم الجنود بحركة واحدة

. توقفوا.. عودوا إلى الخلف.. ستتقدمون واحداً تلو الآخر وحسب الأوامر.. بتقدمكم هذا ستكون هناك ثغرة بين القطعات الخلفية والأماميّة وقد يتسلل العدو من خلالها ويربك قطعاتنا.

ارتقى أحد الجنود تلة صغيرة وهتف:

. تقدمنا واحداً تلو الآخر سيقضى علينا جميعاً.

صاح آخر ليس هناك مفرّ من الموت.. لماذا لا نلتف ونقضي على الملك الذي لا يشبع من الحروب.

وقبل أن تصل الأخبار إلى الملك بتمرد جنوده عليه وصلت رسالة من الجنود السود في الجانب الآخر إلى الجنود البيض:

. سئمنا هذه الحروب التي لا تنتهي.. لن نقاتلكم.. الملوك يدفعوننا لذلك.. نحن الآن مجتمعون على الجانب الأيسر من الرقعة بالنسبة لكم.. توجهوا أنتم إلى الجانب الأيمن.. سنسهل مهمة عبور أحد الملوك إلى الجانب الآخر.. ستكون حرباً بيننا نحن الجنود من جهة والملوك وخيولهم وفيلتهم وقلاعهم في الجانب الآخر.

اصطف الجنود في صفين وكان ترتيبهم بأن يكون جنب كل جندي أبيض جندي أسود، وهكذا حتى اكتملت الصفوف.. تشاور الجنود في ما بينهم واختاروا أقدمهم خدمة ليمثلهم في هذه المعركة.

. من سيتقدم ليستطلع الوضع؟

رفع أربعة جنود أصابعهم راغبين في التطوع.

ـ بالنسبة للجندي (ب 2) فهو وحيد العائلة وعليه أن ينسحب.. أما بالنسبة للجندي (و1) فهو متزوج ولديه أطفال أمّا (ج2) فهو يعيل والديه.

صاح (د2):

ـ لم يبق سواي فأنا لا أملك شيئاً في هذه الدنيا ولم أستلذ بملذاتها لذا يجب أن أموت.. في صفوف الملك يقع الاختيار علي وفي صفوفكم الآن يقع الاختيار علي.. أيّ شؤم هذا.. سوف أقوم بالمهمة ولن أكون جباناً.

صاح قائدهم:

. ستنال ترقية.

. وسأصبح أعلى رتبة منك.. إما أن أحلّ محلك وإما أن تتخلص مني.

ضحك الجنود جميعاً وذهب (د2) في مهمته.. بعد ساعات عاد يحمل لهم نبأ حرب أهلية وقعت بين الملوك.

هجم الجنود على المملكة واستولوا على السلطة وأصدروا أوامر إعدام الملكين والملكتين.

عقد الاجتماع الأول للجنود في مملكتهم الجديدة.. أصدروا قرارات ببناء القلاع من أجل الدفاع عن المملكة وقرروا شراء الخيول والفيلة.. وفي المستقبل القريب سينتخبون ملكاً لهم. صاح الجندي (د2):

. وسأقوم بمهمة الاستطلاع للملك الجديد!

قال أحدهم الذي ينوي الترشيح ليصبح ملكاً:

. هذا الجندي يثير الفوضى يجب القضاء عليه.

أدركت أن هذا الفصل سينتهي بمأساة حرب أهلية لذا قررت أن أوقف اللعبة وأعيد القطع إلى أماكنها لتنعم بالهدوء.

صنعاء 2001/10/26

***

يوم تعرّى النهر

قصّة: محمد محيي الدّين مينو– سورية

ابني الحبيب حسن..

جارتنا أمّ جواد رأت صورتك البارحة في (الجزيرة)، رأت مجنّدةً أمريكانيّةً شقراء تجرّك وراءها بالحبل مثل كلب سَلوقيّ عارياً مثلما ولدتك بين يدي خالتي الزهراء التي راحت تزغرد قبل أن تقطع حبل السُّرّة، فاجتمع أهل الكاظميّة كلّهم على زغردتها المعهودة، ورأوك عارياً. أبوك . رحمه الله ورحم أموات المسلمين . سرعان ما كبّر في أذنيك عالياً، وفَرَج بين ساقيك الطريّتين أمام الرجال، وقال لأبي هاشم الختّان:

. "أنا اليوم أبو حسن لا أبو فطّوم، يا أبا هاشم".

فقال له بصوت أجشّ، وهو يهدّئ من روعه:

. "اصبر سبعة أيّام على الأقلّ حتّى يجمُد لحم الوليد قليلاً".

طارت يومئذ حمامتك الصغيرة، طارت في سربٍ من الحمائم طويلٍ، وحلّقت بعيداً، وكلّما لمحتُ حمامةً بيضاء في السماء قلت لأبيك: "هذه هي حمامة حسن"، ولكنني منذ دخل الأمريكان بغداد لم أر حماماً، ولم أسمع هديلاً. الأمريكان هم الأمريكان، والإنكليز هم الإنكليز، وأنا لا أفرّق بين الكلب والخنزير ولا بين غوانتنامو وأبو غريب.. أنا لم أخفْ يوماً من صدّام حسين ولا من علي الكيماويّ حتّى أخاف من هؤلاء الكلاب والخنازير.. أنا لا أعرف الخوف إلاّ عليك، يا حسن.

حين فتح أبو هاشم الختّان حقيبته الجلديّة السوداء رجاه أبوك . رحمه الله . أن يشحذ الموسى جيّداً، وأن يرأف بحمامتك، وأهل الكاظميّة يتحلّقون حولك رجالاً ونساءً، وهم يكبّرون عالياً، ولكنّ أبا هاشم لم يلتفت إلى دموع أبيك الساخنة إلاّ عندما فَرَج بين ساقيك المرتجفتين، وقال له متحديّاً:

. "امسكْ ساقي ابنك، إن كنت رجلاً".

أغمض أبوك عينيه، وراح يبكي بكاءً مريراً. لم أر أباك يبكي مثل هذا البكاء إلاّ يوم دخل الأمريكان بغداد، وأحرقوا بيوتها ومساجدها ووزاراتها ومصارفها ومتاحفها وجامعاتها ومكتباتها ومسارحها وأضرحتها وأشجارها وقصائدها ونهرها وقلوب أهلها.. عاد أبوك في ذلك اليوم مهاناً كخريف ذابل مكسوراً كرمح، يسعل سعالاً حادّاً، ويعلو الدم وجهه وثيابه الممزّقة، فلا يكاد يرى طريقه.

نام أبوك . رحمه الله . ليلته، وفي الصباح لم يستيقظ.

ذهبت إلى بيت جارتنا أمّ جواد، وأنا أتلمّس الطريق بعصاي الخشبيّة، ورحت أنتظر أن تعيد (الجزيرة) من جديد صورتك، ولكنني لم أستطع أن أراها جيّداً، لأنّ المياه الزرقاء قد أتت على عينيّ واحدةً تلو الأخرى، ولأنّ تلفزيون أمّ جواد صغير، لا ترى فيه الأمريكان إلاّ مثل الجراد أو مثل النمل الأبيض. قرّبت أمّ جواد التلفزيون الملوّن من وجهي، والدمع يترقرق في عينيّ، فرحت أتلمّس جسمك العاري بأصابعي المرتجفة، وكأنك ما زلت صغيراً في القماط، لكنّ تلك المجنّدة الأمريكانيّة الفاجرة ليندي إنجلاند نهرتني، وصرخت في وجهي، وكأنّك كلبها الحقيقيّ.

هذه المرأة الشقراء تحسبنا مثل الزنوج أو مثل الهنود الحمر، ويحسبنا سيّدها في البيت الأبيض عبيداً له ولأبيه من قبله، هذه المرأة لو عرفت رجلاً مثلك لعرفت معنى الرجولة، ولكنّها لم تعرف إلاّ الكلاب ولحم الخنزير والهمبرغر والبترول ومايكل جاكسون وصديقها العريف تشارلز جرانر.. أنت لا تعرف هؤلاء النساء، ولا تعرف من ليندي إنجلاند إلاّ اسمها، حتّى تنحني لها، ولا تعرف من أمريكا إلاّ كلاي، تصفّق له، وهو ينقضّ على غريمه بقبضته الفولاذيّة التي لن تكون يوماً أقوى من قبضتك، ولكنّك لا ترضى أن تضرب امرأةً مثل ليندي إنجلاند.

يا لطيف، يا حسن، يا لطيف، أُلطفْ ببناتنا وبنات المسلمين.

عادت ليندي إنجلاند إلى أهلها في ولاية فرجينيا، وهي حامل، لا تعرف لابنها أباً، ولا تحمل من ذكرياتها الكثيرة في بغداد إلاّ الحبل الذي جرّتك به مثل كلب سلوقيّ. وبعد شهور لن تنجب هذه الأمريكانيّة الفاجرة إلاّ كلباً، ربّما ترأف به أكثر ممّا ترأف بك، ولكنّه سيعوي يوماً في وجهها، ويتركها وحيدةً كأيّ أم أمريكانيّة.

لم يغمض البارحة لي جفن، وصورتك تتراءى أمام عينيّ عارياً مهاناً ذليلاً مثل كلب، وأنت منذ كنت صغيراً تكره الكلاب والخنازير، تكره أن تتعرّى، وأنت تسبح في دجلة، وأهل بغداد لا يخجلون من دجلة. كان أولاد الكاظميّة جميعهم يخلعون ثيابهم الرثّة، ويرمونها على ضفّة النهر، ويسبحون عراةً، لا يسترهم إلاّ الماء، وكنت تأتي إلى البيت مبلولاً مثل قطط الشتاء، وأنت ترتجف من البرد والخوف.

كان في أعلى جدار غرفة النوم حمامة تهدل هديلاً حزيناً، فلم أشأ طوال الليل أن أحرّك ساكناً، حتّى لا تهرب من مخبئها، وتكون هدفاً للأمريكان الذين لم يتركوا حمامةً في سماء بغداد إلاّ أطلقوا

النار عليها. وأنا . كما تعرف . أحبّ الحمام الأبيض منذ رحت تطلق صرختك الأولى، وأنت بين يدي أبي هاشم الختّان، يفرج بين ساقيك المرتجفتين، فتطير من بينهما في غمضة عين حمامة بيضاء.

في الصباح تلفّعت بملاءتي السوداء، ورحت أتلمّس الطريق إلى أبو غريب، وأنا أعرف الطريق إليه منذ كان أبوك أحد نزلائه يوماً، لكنّه خرج بعد خمس سنوات، وهو مكسور الظهر، لأنّ تهمة الانتساب إلى الحزب الشيوعيّ المحظور لم تثبت عليه، لكنّهم سرعان ما طردوه من وظيفته في وزارة الثقافة، فراح يبيع الكتب المستعملة في شارع المتنبيّ. حين وصلت السجن وجدت كثيراً من النساء الثكالى الملفّعات مثلي بالملاءات السوداء، وهنّ يبكين أولادهنّ وأزواجهنّ، ويسألن عنهم كلّ من يخرج من بوّابته الكبيرة.

سامح الله جارتنا أمّ جواد، لم تقل لي: إنّ هناك عراةً آخرين من رجال بغداد، كانت أمهاتهنّ يحملن صورهم، ويلوّحن بها في وجوه الجنود الأمريكان الذين كانوا يرتعدون منها كالجرذان، فيطلقون الرصاص في الهواء كالمطر. ولمّا لم يسمح لنا هؤلاء الجنود الأوغاد بزيارتكم لجأنا إلى جمعية الهلال الأحمر القريبة، وكتبت كلّ امرأة منّا بدموعها الساخنة رسالتها إلى ابنها أو إلى زوجها، فلعلّ رسائلنا تصل إليكم.

في طريقنا إلى الجمعية كان الجنود الأمريكان مازالوا يطلقون الرصاص، وكان ثمّة سربٌ من الحمائم طويلٌ، يعبر سماء سجن أبو غريب، وما هي إلاّ لحظات حتّى هوت أمام عينيّ حمامة بيضاء، تتضرّج بدمائها، وتهدل هديلاً حزيناً، ينفطر لها . يا بنيّ . قلب الصخر.

حملت الحمامة بيديّ المرتجفتين، وقلت للنساء الملفّعات مثلي بالملاءات السوداء:

. "هذه هي حمامة حسن".

***

لَولَب

قصة: مفلح العدوان- الأردن

يهزّه...

يذوي لحظة ثم ينتصب بشبق فيعلو نبضه... يزداد قلقه، فيوقظ كل الجوارح لكنها تتشنج فلا تستطيع التحكم بإرادتها... يعصف كالريح فيخلخل ثبات الرؤيا وينفي استقرار الحواس.

. (يا إلهي ما الذي أقلق القلب؟!).

هجس بهذا السؤال وهو يراقب رعشة يده إذ تقلّب دفتر مواعيده بينما نظره لم يعد يرى الكلمات، وصارت صورة واحدة تُرسم على كل السطوح التي تنتصب أمامه... كانت أنثى!!

قلّب الدفتر أكثر من مرة لكن بلا جدوى... ترى أي مواعيد ستُنجَز إن عاثت الأنثى بروحها في صفحات الوقت؟!

كانت أيامه مغلقة بالعمل حتى بعدد أذرع أخطبوط أسطوري، وكان يهذي دائماً وهو مرتبك من هذا الكم الهائل من اللهاث الذي يجب أن ينجزه خلال أيامه المعلّبة في هذا الدفتر المتقوقع أمامه: (وي لهذا العمر، إنه لا يكفي... لا يكفي أبداً!!).

عدّ على أصابعه وهو يراوح بعينيه بين قلبه المختفي تحت قميصه وبين الدفتر البارز كالفضيحة... وكان هذا ينتظر وذاك ينفطر بينما فكره يحاول المواءمة بينهما في حساباته...

هزّ رأسه وهو يتحدث لروحه: (كان يجب أوّلاً أن يتمّ اختصار أشهر الحمل في رحم الأم، إنها تهدر بلا جدوى، ثم لا بدّ، ثانياً، من تجهيز برنامج لاختصار سنوات الحب والطفولة... نعم، فالعمر لا يحتمل كل تهريج الصغار وعبثهم غير المسوّغ...). حرك إصبعه الثالث في محاولة لاختصار مراحل أخرى من العمر حتى تتسع سنوات الحياة في دفتر مواعيده لكل خططه والتزاماته لكنه تفاجأ بإزعاج نبض قلبه له في حساباته الجديدة!!

تذكر قلبه... وتذكر أيضاً تغيّر سير نبضه وسرعته وقلقه الدائم وتلك الصورة التي صارت تأخذ حيّز الأشياء حوله وتشغله من حاسوبه ودفتره وحساباته... كان قد نسي قلبه منذ سنين حتى أنه في

الأشهر الأخيرة كان ينظر إلى الجهة اليسرى من جسده بخجل وازدراء!!

إلتفت إلى صفوف الكتب على الرفوف أمامه، حاول أن يتحرك باتجاهها لكنه وجد الحاسوب أقرب منها... كان يربض كعصفور على قفص مكتبه، ففضل أن يستخدمه لمعرفة أسباب التغير والقلق في الجبهة اليسرى من صدره... ضرب على أحد الأزرار فتداعت الكتابة على الشاشة، ثم كتب مستفسراً عن القلب فرد عليه الحاسوب بالسؤال: (القلب مضخة لاستيراد السوائل الملونة ثم تصديرها لباقي أجهزة الجسد... إذا كان هناك خلل ما فأعطني الأعراض أعطك سبب العطل!!). ابتسم، وبدأ يكتب قلق نبضه على شاشة الحاسوب، ثم حين أنهى انتظر قليلاً فأجابته الآلة: (إنه مرض قديم، واسمه الحب!!). كانت أحرف الإجابة كبيرة فالتفت حوله خوف أن يكتشف أحد حالته فيفضحه في المدينة... شعر باضطراب أكثر فأغلق الحاسوب بغضب وأظلمت الكلمات فجأة!!

ضرب جبهته بيده وهو يهذي بهستيريا: (ما الذي يزجّ الأنثى كفرض الموت إلى حياتنا؟! كيف لنظرة و بسمة أن تغيّر إيقاع الحياة هكذا؟! الأنثى مؤامرة، وجُودها يعني تهميش الحاسوب والمواعيد والعمل، والتفرغ لها بأن تعود بدوياً كما أرادتك الصحراء، وهذا ليس طغياناً منها بل هو ضعف القلب، إذن فالقلب مؤامرة وربما الحب مؤامرة أيضاً!!).

أراد أن يعود إلى آلته ليسألها عن أصل المؤامرة، لكنّه آثر أن يستشير طبيباً في حالته هذه... رفع سماعة الهاتف وبدأ دَلق الأرقام في حنجرة القرص وهو يتابع دورانه، لكنه شعر بالدوران الأكيد وأحسّ بالغثيان وبرغبة في التقيؤ!!

تحامل على نفسه، وأكمل الأرقام حتى رد عليه الطبيب من الطرف الآخر... تحدّث معه واصفاً له حالته حتى غثيانه الأخير، وبسرعة جاءه الرد فاهتز رأسه وأحسّ بكل سوائل جسده تفيض من فمه... رمى السماعة وركض ليغسل قذاراته وهو يهذي غير مصدق ما حدث: (إنه الحمل... إنها أعراض الحمل!!).

عاد واضعاً يده على قلبه بينما نظره مركّز على دفتر مواعيد عمره، وهو يستعيد بذاكرته، مرة أخرى كلمات الطبيب: (قلبك سليم... والنبض الشديد هو حركة جنين الحب، أما الغثيان والدوار فهو أعراض حمل هذا الجنين)... وقال أيضاً: (مبارك!!). تصفّح الدفتر، كان مملوءاً بالأرقام والحسابات واللغات حتى أنها تكاد أن تفيض منه!! تحسّس قلبه كان ينبض بقوة أكثر... حينها قال: (إنها مؤامرة!!) وبسرعة رفع سماعة الهاتف مرة أخرى طالباً ذات الرقم...

قال: (أرجوك، أريد أن أُجهض هذا الجنين، ثم أريد أيضاً، بعد الإجهاض أن أضع لولباً في القلب كي لا تتكرّر حالة الحمل هذه، ولو بالخطأ!!).

أغلق السماعة...

وحمل دفتره مغادراً كزوبعة!!

***

اعترافات صغيرة

قصص قصيرة: كلاديس مطر- سورية

كلمة

جرتني من سريري منتصف الليل خفافيش الليل، قالوا من أجل كلمة كتبتها مرة، ترى ماذا كان يدور في خلدي عندما كتبتها ولأية جهة يتطلع حقل عباد الشمس في عقلي؟! هكذا كانوا يتساءلون ونحن نرحل مبتعدين في هدأة الظلام. حين بدأ التحقيق أخذوا يرددونها على هواهم أمامي وأنا استمع.....!

حب

أحببت رئيس بلادي ليس لأنه جميل أو أنيق أو ذو سحنة سمراء، وإنما لأنه تركني أغني موالاً قديماً بصوتي العالي المتمرن على الصمت. سألت عن صندوق بريده لأشكره، عن عنوان منزله، عن رقم هاتفه. ظننت لوهلة أنه لا يقيم في البلد! كل هذا الحب جعلهم يرتابون بي وهكذا قضيت الليل في سين وجيم تحت الأضواء المتأرجحة.

مبادرة

قالت له أحبك. ففتح عينيه على سعتهما. قالت: أريدك أن تكون زوجي وأن نرزق أطفالاً يشبهونك وأن نشيخ معاً. رفع حاجبيه مدهوشاً، بالرغم من الحب في عينيه، إلا أنه قال: لم أعرف امرأة تبادر في الحب! ثم أدار ظهره ورحل. فكرت: رجل آخر من بلادي يكره حريتي.

شوق

في أوج الشوق، وضعت يدها على خده. وضعتها بلطف وهدوء وحب. ارتبك وقال لها، أيضاً بالرغم من الحب في عينيه: كم مرة فعلتها من قبل مع غيري؟ فكرت أن قالت له لم أفعلها أبداً فلن يصدق وإن قالت له فعلتها أكثر من مرة كلما شعرت بعاطفة حقيقية، فسينعتها بصفة أخرى أبشع.

تطلعت إليه وقالت: كم فرصة خسرت أنت لتغير حياتك نحو الأفضل! ثم رحلت.

كتاب

أعطته كتاباً ليقرأه. قال: لمن. قالت: لي. بعد يومين عاد متلهفاً معباً بموقف. نظرت إلى انفعالات وجهه، فرأته يحصي أخطاءها النحوية والمطبعية والتشكيلية وألوان الكتاب وشكل الغلاف ونوعية الورق. سألته، مع ذلك، هل قرأت كتابي!

رد مدهوشاً: عم كنت أتحدث إذن!

سهرة

في سهرة لطيفة سألها عن عمرها، أيضاً وأيضاً، مع كل الحب والشوق في عينيه أجابت: أربعون.

ابتسم بفتور وارتباك واكتآب لثوان، ثم عاد لشرابه، لضحكه، لنكاته مع امرأة أخرى.

فكرت: ترى، ألم يناسب عمري عمر الحب!

طريق

رأيته يمشي بالقرب مني على طريقنا الطويل. قلت: إلى أين؟ أجاب إلى المكان نفسه. وأكملنا الطريق معاً، وصادفنا الكثير من حملة الأولوية، من الثوار الصغار من الكتاب والمهرجين/ من أصحاب الدكاكين، وطلاب المدارس، من الجنود، من النساء المنقبات، ومن السافرات. وحينما وصلنا كنت قد أضعته في الزحام، زحام طريقنا الطويل المشترك.

تاريخ

وُلدت في النصف الثاني من القرن الماضي. بعد عشر سنوات أنهت كتاب الله، وفي الثامنة عشرة كانت تقرأ لنزار قباني، ثم في الخامسة والعشرين لم يك في غرفتها سوى أشعار ناظم حكمت. أما في الثلاثين فقد أولعت بقراءة الصحف وأخبار الحروب والاغتيالات والتحليلات والمشاورات والقمم العربية. اليوم، هي لا تقرأ لأحد جل ما تفعله هو إخراج رأسها من تحت الماء لتصرخ كالباقين: يعيش يعيش أو يسقط يسقط.

خبز

وجدته واقفاً في طابور طويل لشراء الخبز، وبالرغم من الزحام وقلة النظام والعراك والصراخ والتحايل على الدور، كان واقفاً وفي يده قطعة النقود، لا يتحرك من مكانه، لا يعارك ولا يصرخ ولا يتحايل ولا يأخذ مكان غيره. أشفقت عليه وربما أحببته بعمق، فمن يعي اليوم درساً في الحضارة ويداه فارغتان من كيس الخبز!

موت

قرأت مرة حواراً عصرياً مزيناً بالصور لعمرو دياب وهو يعترف منفعلاً أن عبد الحليم مات،

مات... مات. وأن هذا الزمان زمانه هو، وهذا المكان مكانه هو، وأن موسيقاه أجمل، وأن كلماته أعمق، وأن أداءه على المسرح أقوى، وأن أفكاره مبدعة ولا نهاية لها..... غير أنه كلما استبد بي أي شوق أو حب أو حتى رفض أو مشقة، أدندن من غير قصد لذاك الذي أعلن عمرو دياب موته ذات مرة!

نقاب

تطلعت امرأة منقبة في عيني وأطالت النظر. إن شعري طويل جميل وبصحة جيدة. أما هي فكان نقابها جميلاً، طويلاً ومطرزاً برسوم الطيور، حين أشاحت بوجهها ورحلت، عدت إلى منزلي، ووقفت أمام مرآتي، أخذت نقاباً ثم وضعته على رأسي، أما هي، أمام مرآتها، فقد كانت تنزع نقابها وتتلمس شعرها الطويل، الجميل والمعافى.

شجاعة

قال لي: فقدت شجاعتي قليلاً قليلاً مع الأيام. كنت أشاهد شريطاً سينمائياً ليوسف شاهين حينما أدركت ذلك. ولم يدعني إحساسي المباغت هذا أكمل الشريط، فأخذت أفكر بقلق كبير، وقررت، نعم قررت بيني وبين نفسي أن أعيد شحذ شهامتي وكرامتي وضميري وأن أعيد لها الألق الضائع، وأن أسن سيف الحق الذي صدئ في داخلي. يا لها من يقظة أتت قبل فوات الأوان! ولكن قرعاً على الباب بعثر شرودي فقمت لأفتح، وفتحت ورأيت رجلاً أمامي أعرفه:

سيدي هل تريد إبطاء عمل ساعة الكهرباء من جديد؟

فكرت لبرهة ثم أجبت: نعم، ثم دخلت لأجلب له كرسياً.

***

رجل الثلج الدافئ

قصة: محمد حسن محمد- سورية

كان المساء بارداً، فالثلج لم يتوقف عن التساقط منذ ساعات الصباح الأولى، وبدت المنازل في أسفل الجبل كحمائم بيضاء وفي السفح كان منزل نوال كطائر اللقلق الوحيد والحزين دائماً، بناه والدها منذ عشرات السنين، كان رجلاً بارعاً في صنع الطواحين التي يبيعها إلى أهالي القرية، وكانت والدة نوال نساجة بارعة، أفنت عمرها ونظرها في حياكة الصوف. عشرون عاماً قضتها نوال بين والديها وهي سعيدة يقدمان لها كل ما تريد، وعشر سنوات أخرى قضتها في خدمة والدها المشلول وأمها العمياء وظلت مخلصة لهما حتى وفاتهما، لم تشأ نوال مغادرة المكان الذي يضم ذاكرة مليئة بالفرح والحزن حتى أنها آثرت دفن والديها أمام كوخها الحجري، كانا يعطيانها الأمان ويحرسانها في الليالي الحالكة والمخيفة كانت نوال تقف بجانب القبرين وتزيح عنهما الثلوج بينما كانت منازل القرية تغيب رويداً رويداً، سمعت نوال خوار بقرتها، أسرعت إلى الحظيرة وضعت لها بعض العلف والماء، حدثتها وكأنها امرأة مثلها، كانت تحبها كثيراً، فلولاها لما استطاعت التغلب على ضنك الحياة وأمور معيشتها، فلقد كانت تحلبها في كل يوم وتبيع حليبها إلى أهالي القرية. في كل يوم كانت تذهب نوال إلى القرية مرة واحدة لبيع الحليب وشراء بعض الحاجيات ثم تعود إلى عزلتها، سمحت لها الشرطة باقتناء بندقية صيد لكي تدافع عن نفسها كونها بعيدة ووحيدة فالجبل لا يخلو من الضباع والذئاب الجائعة وخصوصاً في فصل الشتاء. دخلت نوال إلى كوخها وأشعلت موقد الحطب وقنديل المساء، أدارت إبرة مذياعها الصغير وجلست تتدفأ وتستمع إلى أغنية قديمة، كان المذياع صديقها الوحيد في عزلتها، كان يرافقها دائماً، حتى أنه كان يقتسم معها فراشها.. يحدثها عن أخبار العالم.. يغني لها.. تستمع إلى حكاياته فتعجبها كثيراً، كان يوقظها على أشياء لم تألفها ولم تعش تفاصيلها كالحب مثلاً، كان يغني للحب دائماً، ونوال لم تعرف ذلك الحب الذي تسمع أخباره وأغانيه، فهي لم تحب سوى والديها وكوخها وبقرتها وكلبها الوفي، بيد أنها كانت تتمنى في أعماقها أن تعيش ذلك الحب بجنونه

وصخبه وانفعالاته التي تسمع عنها. نوال التي كانت تهمل مظهرها الخارجي في أثناء ذهابها إلى القرية، لم تجد من يتعلق بها أو يطلب يدها إلى الزواج، بيد أنها كأي امرأة تملك علبة مكياج وزجاجة عطر تستعملها أحياناً وتقف أمام المرآة معجبة بجمالها وفي أغلب الأحيان كانت ترقص وحيدة لكي تقتل الضجر الذي يكتنفها، كل تلك الطقوس كانت تمارسها بعد غياب الشمس وبعد أن تطمئن على بقرتها المدللة وتغلق باب كوخها الذي يحرسه كلبها الوفي. في الماضي رقصت نوال من الخوف ومن الصقيع ولكنها اعتادت على الوحدة فقتلت الخوف وبقي الصقيع الذي لا يبدده إلا رجل يأتي إليها محملاً بالدفء. حتى الغيوم تبكي من شدة الصقيع وحتى الأرض تحتاج إلى الدفء لكي تزهر أشجارها، أما نوال فلقد عاشت طيلة حياتها في صقيع دائم بعد رحيل والديها، بين الفينة والأخرى كانت تسمع عن عرس في القرية، ولكنها لم تتجرأ على حضور الأعراس أبداً، كانت تسأل نفسها دائماً، كيف يكون الزواج؟ وهل سيأتي اليوم الذي يقاسمها أحد الرجال فراشها البارد، كيف سيكون إحساسها وهي بين ذراعي رجل يضمها إلى صدره بقوة وتلهب أنفاسه وجهها البارد. تقلبت نوال في فراشها، لم تستطع النوم.. اقتربت من الموقد.. قذفت بداخله بعض الحطب..

رسمت في خيالها صورة لرجل غريب لم تره قط، حلمت بأن يدق بابها في تلك الليلة، وقفت أمام المرآة ونثرت شعرها على كتفيها، تحسست صدرها الممتلئ بالأنوثة، فكرت بقلق، لماذا لم تتزوج حتى الآن، تساقطت دموعها على وجنتيها، أحست برعشة في قلبها وبذئب يعوي في داخلها، فتحت باب كوخها وخرجت، كانت الثلوج تتساقط بغزارة عندما بدأت نوال بنقل الثلج إلى داخل كوخها بواسطة طبق من القش، دفعها عواء الذئاب إلى إغلاق الباب بمزلاج كبير، تأكدت من إغلاق النافذة جيداً وأسدلت ستارتها، اقتربت من كومة الثلج الكبيرة التي جمعتها، وبدأت بوضع الثلج فوق بعضه بطريقة فنية رائعة، وبعد قليل تحولت كومة الثلج إلى رجل ثلجي كبير وجميل، كان الرجل الثلجي يفتح ذراعيه بشوق عندما حضنته نوال وحملته إلى فراشها القديم، وبعد أن أطفأت القنديل اقتربت نوال من رجل الثلج.. نامت إلى جانبه.. التصقت به.. حضنته بشوق وحب.. قبلته كثيراً.. دفعها جوعها وعشقها إلى قضم جسد الرجل الثلجي، فرحت نوال كثيراً، أحست بالدفء وهي بين ذراعي رجل الثلج، هامت روحها في سماء بعيدة دافئة. في الصباح لم تستيقظ نوال كعادتها رغم خوار بقرتها ونباح كلبها، لقد كانت وحيدة في كوخها.. مسجاة على فراشها القديم.. رحلت وهي تفتح ذراعيها بحب وشوق، بينما ذاب رجل الثلج تماماً وبدأ يتبخر بجانب نيران الموقد، التي بدأت تلفظ أنفاسها الأخيرة.

***

صورة العروس

قصة: هدى يونان– سورية

التمع في عينيها بريق خاص، بريق هو مزيج من التصميم والإرادة والاعتداد بالذات. أشرق في عينيها الزيتونيتين، وهي تتفحّص وجهها في المرآة، وتلّف المنديل برفق حول حدوده الرقيقة، "تماماً كما يبدو وجه والدها الشهيد في صورته الأخيرة".

كان المنديل أبيض، تزينه نجوم قاتمة الخضرة، وكان وجهها أبيض، تزينه عينان قاتمتا الاخضرار، وكانت فلسطين، آخ، فلسطين! البيضاء القلب والضمير والتاريخ، تتباهى بأشجارها الخضراء، وزيتونها الأخضر، وأبنائها البررة.

ترنو "الجليلة" إلى المنديل الأبيض وقد أحاط بوجهها، فها هي فلسطين الحانية تلتفّ ببساطة وألفة حول وجهها الموعود بالسفر، إلى محطة من التاريخ، مجيدة.

"إنها المرّة الأولى، بل المرّة الأولى والأخيرة" نضارة الصبا تحدّق فيها، تطلّ من خدّيها الموردين، وجبينها الناصع، ترنو إليها، دافئة، حالمة، تغريها بعبق الربيع المقبل في دمشق. لكن المرآة الحازمة، سرعان ما تزيح النظرة الطريّة ليعود بريق التصميم ثانية، يشعّ، من العينين الزيتونيتين.

لم يكن العناد من صفات "الجليلة" فهي سلسة، مرنة، طيّعة، لطيفة مع أمها، وجيرانها، ومعلمات المدرسة القديمة، لكنّ الأمر يختلف تماماً حين يرتبط، بأرض فلسطين، فتغدو قطّة شرسة تدافع عن صغارها إذا ما أحسّت بدنو الخطر، وكان صغارها، أولئك الأطفال، أبناء حارتها، وأبناء أقاربها، أطفال فلسطين،أطفال الحجارة، الذين يقاومون العدوّ المحتل الدخيل، ويجابهون بشجاعةٍ دباباته، ورصاصه، بأجسادهم الطرية العزلاء. ولقد ورثوا عن آبائهم وإخوتهم الشهداء، حب الأرض الطاهرة، والتمسك بحقهم في العيش عليها، كما ورثوا الإيمان بالمقاومة، وصدّ العدوان الغاصب، حتى فداء الروح.

هكذا علمتهم أمهاتهن، وهكذا علمتها أمها، وعلمتها معلمتها، وهكذا عاشت "الجليلة" نضارة

الثمانية عشر ربيعاً.

رفعت نظراتها، وسكبتها، قارورة عطر يفوح منها عبق البرتقال اليافاوي على صورة ملونة، حلوة التقاطع، فالتقت النظرات، نظراتها، ونظرات الصبية الحلوة المقيمة في الصورة، وارتسم على حواف شفاهها المصممة، ظلّ ابتسامة مزهوّة.

تذكرت، قبل أشهر قليلة، حين أرسلت عمتها "صفية" من دمشق، تطلب صورة حديثة لها. وقال من جاء برسالة العمة، إن العمة صفية تشعر بالإحراج أمام الأهل في دمشق، الذين يلحون عليها أن تريهم صورة "الجليلة" ابنة أخيها المرحوم محسن، التي تتحدث عنها باستمرار أمامها، تتحدث ولا تملّ من الحديث، فخورة بذكائها وجمالها" وستتحدث أيضاً عن قريب فخورة بشجاعتها وإخلاصها للأرض الطاهرة" ما شوّقهم إلى التعرّف عليها، وبما أن الزيارة مستحيلة، فالصورة أيضاً، قد تشفي بعض الشوق والفضول، وليس لدى العمة "صفية" غير صورة قديمة للجليلة، لا تشفي غليل الفؤاد المشتاق، فهي تبدو وفي الصورة القديمة، طفلة في سنتها الأولى، تجلس على ركبة والدها الشهيد.

".: لماذا تريد عمتي صفيّة صورتي؟ والآن بالذات؟" سألت الجليلة أمها، في تهيّب.

لكنّ الأم تهربّت من الإجابة الصريحة، وفي الوقت نفسه، أكّدت على ابنتها ضرورة زيارة محل التصوير لالتقاط صورة ملوّنة. وكان الموضوع يؤجل باستمرار، بسبب ازدحام الشوارع باستمرار بدبابات المحتلين، وإقامتهم الحواجز المسلّحة العديدة، ومنع المرور خاصة في الشوارع المؤدية إلى الأسواق....

ولكنّ العمّة صفية كانت تلحّ، وترسل الأخبار بمختلف الوسائل، وشعرت الفتاة "جليلة" شعوراً خفياً بالخطر الآتي عن طريق الصورة، إنه شعور الفتاة التي وعدت، ولا تريد أن تخون من وعدته، لقد وعدت فلسطين، ولا يمكنها أن تخلف الوعد، من أجل شخص، أو حياة رغيدة، بينما أهلها يعانون الويل تحت ربقة الاحتلال. وحين استطاعت مع أمّها، في ساعة ما، ملائكية، أن تصل إلى محل التصوير الكائن قريباً من كنيسة المهد، قبل حصارها من قبل العدوّ بأيام معدودة. صارحتها أمها بحقيقة طلب عمتها، وكان كما توقعت: "إن عمتكِ صفية تريدك عروساً لابنها ماجد".

فرحت "الجليلة" وحزنت، في آن واحد، لم تفه بأي حرف، دخلت محل التصوير صامتة، وقفت أمام آلة التصوير صامتة، وغادرت المحل صامتة. وهي تصغي إلى أمها: "نريدها صورة كبيرة ملوّنة، إنها ابنتي الوحيدة، وقد خطبها ابن عمتها من دمشق".

* * * *

تحسست "الجليلة" الزنار الناري، وقد لفته حول خصرها.. إنه هدية العرس. عرسها المقبل، ليس أجمل منه هدية، لا الماس.. ولا اللؤلؤ.. ولا الذهب، ولا الياقوت. إنه جملة رائعة من النجوم، من معادن ثمينة، غالية التكاليف، إنه أقمار وشموس، ولكنها لن تشعّ، إلا في الوقت المحدد، وفي المكان المحدد.

مدّت يداها، والتقطت عن المشجب سترة رمادية، كبيرة الحجم، ارتدتها باعتزاز وفرح، بدت السترة فضفاضة، شديدة الاتساع على جسدها النحيل، لكنها فعّالة، إنها تخفي الزنار الناري. لقد استعارتها قبل فترة، من رفيقتها نادية، لقد ظلّت نادية. التي تعادلها عمراً، ومنذ طفولتها أكثر امتلاء منها، حتى اكتسبت لقب "البطة" عن جدارة.

قالت لها "جليلة" مازحة: "سأستعير منك هذه السترة إلى الأبد، أريد أن أهديها لجارتنا الحامل في شهرها التاسع". فضحكت نادية، ضحكت حتى ارتدّت على قفاها. تركتها "جليلة" سادرة في ضحكها، وقفزت إلى الشارع، هاربة بغنيمتها.

كان الشارع يعجّ بالمصفحات الصهيونية، وأطفال الحجارة، كانت المصفحات الشرسة، تتقدم بوحشية، تهاجم الأطفال والبيوت، وكان الأطفال بشجاعة وبطولة، يقتلعون حجارة الأرض، ويرمون المصفحات، ويدوي صوت الرصاص الغادر، ويتساقط الشهداء. وامتلأت نفس "الجليلة" ألماً ومرارة. وحماسةً. حدّثتها نفسها، أن تدخل المعترك، وتشارك الأطفال في صدّ العدوان، لكنها، كمن تذكر شيئاً، قالت لنفسها "لم يحن الأوان بعد" وأخذت تركض، وتركض، تجري في الشوارع الخلفية، ودارت دورة كبيرة حول الحي، قبل أن تعود إلى بيتها.

لم يكن أوانها قد حان بعد، لكن أوان نادية حان سريعاً، فبعد يومين، نفّذت نادية عمليتها البطولية الاستشهادية، لقد قادت سيارة ملغومة، واخترقت بها حاجزاً صهيونياً مكتظاً بجنودهم القتلة، في مدخل المدينة، فدمرتهم واستشهدت وأصيب العدو بالذعر، واضطربت أعصاب قادته "من أين يأتون؟ كيف يعملون؟" وأُصدرت الأوامر، مزيداً من العنف والدم، مزيداً من الهدم والدكّ، مزيداً من القتل والسجن والتشريد، لكن اسم نادية أعلن، رائعاً، عالياً.

وهجمت المصفّحات بشراسة، وهجمت البلدوزرات الفتّاكة، تغتال الأرض والبيوت الآمنة، وهَدمت بيت نادية، بكل وحشية، وشُرّدت أسرتها، الأسرة التي علمتها المقاومة، لكن الأسرة الصامدة لم ترحل عن أرضها، صمّمت على التشبث بالأرض بعناد صاحب الحقّ الصلب، ونصبت لها خيمة إلى جوار أنقاض بيتها، أقام فيها والداها الكهلان، وإخوتها الصغار.

واستمرّ الهجوم الصهيوني الشرس،على البيوت الآمنة، بيوت كل أقارب نادية، وبيوت كل من يعرف نادية، واقتربت البلدوزرات الآثمة، وبكل صفاقة وإجرام، اغتالت بيت "الجليلة" بيت الصديقة الوفية لنادية.

"أيها الحاقدون، هل تعتقدون أنكم تستطيعون تدمير روح الصمود والمقاومة فينا؟ ألم تعلمكم دماء الشهداء الطاهرة، بأن شعبي لن يهدا، حتى يستردّ حقوقه المسلوبة؟"

****

:. "أمي.. ألا تحتاجين لبعض الخضار من أجل إعداد طعام الغداء؟"

حدّقت الأم مجفلة: "أي طعام، وأي غداء يا بنة أبيك الشهيد؟" حدقت طويلاً بابنتها وقد اقتعدت

حجراً بين أنقاض بيتها.

أشاحت "الجليلة" بعينيها بعيداً عن نظرات أمها.

"هل أنت ماضية حقاً إلى سوق الخضار؟ وفي هذا الوقت بالذات؟

فاغتصبت "الجليلة" ابتسامة: "سأمضي بالطبع، هناك الكثير من الخضار التي نحتاجها، ألا تحتاجين إلى بعض البندورة الحمراء كالدم؟"

لفّت "الجليلة" ذراعيها حول عنق والدتها، رنت إليها طويلاً، فاستاءت الأم منها: "مالك يا بنت؟! أنت تخيفينني، كأنها نظرات الوداع.

وقالت "الجليلة" مازجة: افترضي أنني أودعك الآن لأرحل إلى دمشق حيث خطيبي ينتظرني.

اغتصبت الأم ظلّ ابتسامة: "حتى ذاك الوقت.. يفرجها ربنا"

قبّلتها "الجليلة" عدة قبلات سريعة لاهية، ثم نفضت ذراعيها عنها وتراجعت إلى الخلف، حدّقت بتصميم، هاتفة "الآن.. يا أمي.. الوداع" واستدارت تجري مسرعة.

وقفت الأم حائرة، وقد تهدّل كتفاها، ترقبها في ذهول. إحساس غامض جعل بدنها يقشعرّ. "إلى أين تمضي هذه الفتاة؟ أتكون؟"

جلست الأم باستلام على الحجر ثانية، وهي تتابع الفتاة بنظراتها الحزينة حتى غابت خلف المنعطف ومعها جمع من الصبية.

****

مرّت ساعات الصباح ثقيلة، كئيبة على الأم القلقة، جاءت إحدى الجارات، دعتها لتناول بعض الطعام، فرفضت، دعتها لتستريح في بيتها، فأبت أن تبارح مكانها قبل أن تعود فتاتها، وتطمئن عليها، إن ساعات المحنة قاسية، وساعات الجود بالروح أليمة، حيث يتعادل أوج العطاء، وأوج الوفاء، كما يلازم الألم كل ولادة.

لم تكن الأم بحاجة إلى الخضار، ولكن فلسطين كانت بحاجة إلى أن تتحرر من الدخلاء.. ومن الحواجز المسلحة المقامة في كل المداخل، ومنها مداخل سوق الخضار،

ومرّ الوقت ثقيلاً.. والفتاة "الجليلة" لم تعد بعد، وكذلك الصبية الذين رافقوها.

حانت الظهيرة، واكتظ الناس، تجمّعوا حول الأم القلقة، يتبادلون النظرات وعند الغروب جاءت أم "الشهيدة نادية" هرعت مسرعة من خيمتها، وانتفضت أم "الجليلة" نهضت تجوس بين أنقاض بيتها، تبحث عن علامات، تركتها الفتاة، لتريح بال أمها.

هناك، في زاوية البيت ثمة.. عمود الزاوية صامد.. يبن الأنقاض، يشرف عليها من عل.. وبثبات.. يتأرجح فوقه مشجب فارغ يلعب به نسيم رقيق فيهتز حول مسمار صدئ، ويصدر صوتاً كالأنين..

: "لقد ارتدت سترة نادية يا للطفلة الوفية"

كانت المرأة الصغيرة المستندة إلى العمود، تحدّق في الصورة الكبيرة الملوّنة، حيث وجه "الجليلة" النضر الجميل يرنو في عطف وألم إلى الحطام والأنقاض.

بلهفة.. ضمت الأم الصورة، واحتضنتها.. "لقد فعلتيها إذن".. وحدثت حركة مريبة في مدخل الحي، والتفتت الأم فزعة، وتراكض الناس، في جلبة باتجاهها، وفي المقدمة طفلان ممن رافقوا الجليلة، يركضان.. وهما يصيحان: لقد فجّرتهم، لقد فجّرتهم. لقد اقتحمت حاجزاً صهيونياً، وفجّرت الزنار الناري.. فاستشهدت ودمّرت الحاجز..

لم تشهق الأم، لم تتند عيناها، لكنها بيدين ثابتتين، حملت صورة ابنتها عالياً، وما إن أطلّ المحيا النبيل على الجمع، حتى علت زغاريد النسوة، تملأ الفضاء، وكأن الصخور.. والأحجار، والأشجار، وأنقاض البيوت، انتفضت، لتعود مرّة أخرى.. بيوتاً آمنة، لشعب آمن.. فوق أرضه.. أرض فلسطين الخضراء.

***

صدر~~تحت الطبع~~

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

الرجل الشجرة

قصص..عارف الخطيب

الجدار الخامس

قصة: ابتسام تريسي– سورية

على مرآة مشروخة رأيته لأول مرّة، تأمّلته بإمعان، العينان، الأنف، الفم، الشعر...!

لم يقل لي أحدٌ يوماً ما أنّي جميلة، أبي ينظر بصرامة، فأسدل الغطاء فوق وجهي، أمي تنظر بقلق حذر، فأبتعد عن المرآة... أخي ينظر بغضب، فأنزل أكمامي المبللة من مياه الغسيل.

أربعون مرّت...

لم يفطن أحد فيها أنّي أنثى، لم يُطرق باب بيتنا، حتّى نسيت في دوّار البلادة الذي لفّني بشرنقته الجسد الذي يحمل روحي العائمة في ملكوت الكون الغامض حولي. حفظت القرآن كما أراد أبي الشيخ، تلقيت التعليم على يدي سيّدات محتجبات في بيوتهن، وتضرعت لله في ليلة القدر أن يحفظ أمي المريضة التي كانت نافذة الهواء التي تمنحني شهيقي، منها أتنسم رائحة الورد، والربيع والتراب بعد المطر. لكنّ الموت لا يعرف ربيعاً وإن امتلأت أكفانه برائحة الزهر. ابتعدت أمي، وأُغلقت النافذة الوحيدة بالشمع الأحمر، بدأ الاختناق يحاصر صدري بموجات ربو مفاجئة، مع تشديد الحصار من أبي:

. زيارة المقابر للمرأة حرام.

تفرغت للعناية به، لكنّه صحا فجأة على سنينه الثمانين طالباً زوجة ترعاه!

لست أدري أكان ذلك نعمة أم نقمة؟ لكنّه فتح نافذة تهبّ منها نسائم دافئة تغلغلت في صدري، سمحوا لي للمرة الأولى أن أتجول بحريتي بحثاً عن العروس! همست جارتنا يوماً في أذني:

. لماذا لا تحضرين عرس ابنة الخبّاز غداً، ستجتمع فيه غالبية بنات البلد وهناك ستجدين

طلبك.

لم يعترض أبي...

. ألم تجهزي بعد؟

قالت باستغراب، شدّتني من يدي، وأوقفتني أمام المرآة، تلك التي تشبهني أصابتني بالذهول، أهذه أنا؟ لا... لا... أصرّت جارتنا:

. ارفعي شعرك قليلاً، سرّحيه، شعرك جميل...

خفق قلبي بشدة (شعري جميل!) امتدت يدي، رفعته... صاح بي صوتٌ موغل في بعده:

. أنزليه، حرام، إنّه تغيير لخلق الله...

ارتعش المشط في يدي وسقط أرضاً... تهدل الشعر على الكتفين، حقّاً هو جميل، لكن، ما باله؟ لونه ليس أسود، معقول، كلّ هذا الشيب! تنهدتُ...

أربعون مرّت...

لو أنّي تزوجت صغيرة لذهبت الآن إلى زفاف ابنتي. أتزوج؟ أنا؟

صعقني السؤال بمسٍ كهربائي أرتعش له جسدي، صاحت جارتنا ضاحكة:

. ما بك؟ تخافين؟ اتركيه كما هو، لكن ضعي بعض الكحل.

ترددت يدي، عدت للنظر في المرآة، عينان واسعتان، يشف لونهما عن خضرة باهتة؟

ملاحظة جارتنا عن دفني حيّة، خفق لها القلب، حركته ريحٌ خفيفة مسّته برفق، ولسعت حرارة الصالة وجهي فاحمرّ، ورأيت النظرات تتوجه إليَّ متسائلة هامسة، من أكون؟ ونسيت العروس التي جئت أبحث عنها!؟

اضطربت مشاعري، مشاعر طفلة تخرج إلى طور المراهقة، وتكتشف أنوثتها للمرّة الأولى! تذكرت نظرات أمي القلقة حين تهاجمني آلام الدورة الشهرية:

. ابقي في غرفتك، لا تدعي أحداً يلاحظ ذلك، سآتي لك بكأس نعناع، عندما تتحسنين اخرجي.

الحسرة تسري في أوصالي خدراً مرّاً، تلجمني، فيسيطر الصمت على حواسي، أنظر إلى وجهي في المرآة، أتحسس تجاعيده. أنظر إلى كفّي تثيرني بقع النمش البنية اللون المنتشرة فيهما، تهزأ الشعيرات البيضاء مني، تعلو ضحكاتها مفتتة أعصابي...

(زمن ما مرّ، دهر ما مرّ عليك بسنابكه... داس الزرع... هصر الزهور... ذبل الفل في

حديقتك) تهزأ المرآة بشماتة. أتدفق وهجاً، تشتعل له وجنتيّ بلون قان، وحرارة قاتلة...

حديقة الزهور تريد أن تصرخ، أن تضج بالحياة بعيداً عن انكساراتها، يعلو اللهاث ويصمت الكون...

هل حقاً بلغت الأربعين؟

فاجأني أخي ذات عصر بعد وفاة والدي:

. أحدهم جاء يطلبك مني وقد وافقت...

ركضت إلي غرفتي، ارتميت فوق الفراش، انتحبت بشدة، زلزال فجّر كياني، خرجت حممه حارقة، شديدة القسوة، أنا أتزوج؟ أخرج من قشرتي الجليدية؟ أغادر البيت الذي أحاطتني جدرانه بكمية هائلة من المحرّمات؟ أتحسس جسدي! لا... مستحيل، كيف سيحدث؟ سيكون في فراشي رجل غريب لم يسبق لي رؤيته... وسأكون ملك يمينه! مباحة بكلّ...... لا أستطيع، لن يكون ذلك لا... لا... أستطيع. صرختُ ووجهي مدفون في الفراش، أخي لم يسمع صراخي، لم يرَ دمعي، رأى وجهاً جامداً، رأى صمتاً يعني الموافقة، أخي في الأصل لم ينتظر موافقتي...

سرتُ إلى حتفي بقدمين مترددتين، بيت غريب، غرفة مقفلة، ورجل يخلع رداءه، وأنا مُسمّرة في أرضي، متى يتحقق الحلم فتنشق الأرض وتبتلعني؟ ارتعدت، وغاضت الدماء في عروقي، الموت لابدَّ آت، انتفضت الأرض، دار السقف، وغامت عيناي،ثمَّ هدأ كل شيء... سكون حلّ في العتمة، لم أفهم جيداً ما حدث... لكنّي تدريجياً فتحت عيني لأدرك ما حولي، تفاصيل البيت الصغيرة، وجه الحاج الأسمر الباسم، لحيته الغائصة في لحم كتفي، و...

واندفعت راضية ألبّي رغبات الحاج وأوامره. أبي رحمه الله غرس فيّ مفاهيم ثابتة عن طاعة الوالدين والزوج. والحاج قال لي وابتسامة مشرقة تزيّن وجهه:

. الرسول ﷺ قال لفتاة جاءته سائلة ما حق الزوج: قال: [لو كان من فرقه إلى قدمه صديد فلحسته، ما أدّت شكره]. وأنا لم أخالف ما قال كنت ألحس الصديد راضية وأقف متعبّدة في محرابه طوال يقظتي وحتّى في الحلم، تحاصرني أوامره ورغباته، فقد قال لي يوماً إنّ الرسول قال [لو أمرت أحداً أن يسجد لأحد لأمرت المرأة أن تسجد لزوجها لعظم حقه عليها].

كنت أركع عند قدمي الحاج، أغسلهما، وأدلكهما بالماء الساخن دون تذمر، ورغم آلام الحمل والولادة والإرضاع أدور حول كعبته سبعاً كل مساء، يبتسم أحياناً ويستجيب، يغمض عينيه أحياناً وينام.

وجاءني يوماً مهزوزاً يبدو عليه القلق والإرهاق، وأخبرني أنّ أولاده أرسلوا في طلبه لأنّ أمهم

مريضة، لم ينتظر ردّي، وبلمح البصر غادرت أيامي، وعمري الذي مضى...

أولاد زوجي وأمّهم استولوا على وقته، ووجدت نفسي بين جدران جديدة، الغربة والحزن تكاتفا في إذلالي... البنات نشأن مختلفات عنّي، الولد انزوى في غرفته مكباً على الشاشة الرهيبة التي تأكل وقته فلا يشعر بوجودي، أحياناً أشعر بالفزع حين أراها، الحاج قال لي:

. اتركيه سيتعلّم تجويد القرآن، إنّها تفتح له آفاق العلم وهو جالس في غرفته.

علم؟! أي علم ذاك؟ أبي كان عالماً دون هذه التقنيات الرهيبة، وأنا حفظت القرآن دون أن أخط حرفاً في حياتي. وتلك الموسيقا الصاخبة التي يفتت بها دماغي علم هي الأخرى!.. حضور الحاج وحده يفرض الصمت على الميت، فترتخي أعصابي وتهدأ نفسي. وأركض لأتمّ دورة تعبدي.

كثر غياب الحاج، بعده عني لم يعد بسبب زوجته المريضة، فقد رحلت هي الأخرى عن دنياه... الحاج سمح لي بساعة أخرج فيها من وكري أزور زوجات أولاده اللواتي يسكنّ في نفس العمارة... ذات مرّة طرق سمعي اسم يشبهني في مسلسل تتابعه (زوجة ابنه الأصغر)... الله... اسمي، والله سمعته... اختلست نظرة، رأيت شاباً وفتاة جالسين في مكان عام، الأيدي متشابكة والنظرات هائمة، خفق قلبي، يا إلهي! معقول... أيحدث في الدنيا مثل هذا! وبناتي يرينه؟ لا، مستحيل.

مع الأيام هدأت الزوبعة في داخلي، لا ضير، الحاج لن يسمح لهن بمغادرة البيت، وإن رأين، ما الخطأ في ذلك؟ نفسي استغربت حديثها، كيف يا إلهي إنّهن صغيرات سيتعلمن و...

اخترق سمعي مرّة أخرى كلامه:

. أنت كوردة جورية تنشر عطرها لتسعد الآخرين، وتموت وحيدة، ارفضي الموت، أرجوك ارفضيه...

تطلعت حولي باستغراب! الحاج لم يذكر مرّة اسمي، لم يقل أني وردة جورية، لم يقل أنّي أسعدته، آنست شيخوخته... لكنّ الحاج يبدو أصغر مني، نعم، سنونه الثمانون لا تعيق نشاطه، لم يشكُ يوماً من مرض، ولم أره طريح الفراش طوال الخمسة عشر عاماً الماضية التي عشتها معه!

امتدت يدي بآلية لتسند بطني المتهدّل، الفتق يكبر، الألم يزداد، والحاج يرمقني بطرف عينيه، وينام. يضج الدم في صفحة وجهي، أشعر بنار تحرقني، يده تبتعد، لا تلامس جلدي، كان... منذ دهر، يلمس الجلد، يهصره بأصابعه، يتدفق الدم في عروقي، وينتشي...

أشعر بتصلبٍ في تلك العروق، ظهري، ساقيّ، أرفع اللحاف خجلاً... البطن يزداد ترهلاً، وعينا الحاج تستديران بعيداً، ينزل عن سرجه بصمت وينام.

بات يتحاشى النظر إليّ على المائدة، ولم أعرف غير الصمت لغة أواجهه بها، أجلس في المطبخ ساعات طوال، أقشر البصل وأبكي، بناتي يضحكن (أمي تحب المآتم!) تدعك يداي الأواني النحاسية بقوة، بقوة أكبر، تزداد بياضاً... أنظر إليها. (ألن يصلح العطار ما أفسد الدهر؟) أين مني هذه الآنية؟

اشتدّ الألم تشبثاً بروحي وجسدي، لازمني في كل حركة، والحاج يتجاهل جسدي، وألمي...

تضغط الجدران على صدري، تطبق عليه، رائحتها متشابهة أينما حللت، هناك في الوطن، هنا في البلاد الغريبة... كلّها جدران...

همس الحاج بصوته الدافئ ونحن على مائدة الإفطار:

. سنسافر، لقد حجزت لك في مشفى هناك في بلدنا، واتفقت مع الطبيب، ستجرين عملية جراحية للتخلص من منظر بطنك البشع.

لم تلامس الصاعقة سطح جلدي، كلّ شيء فيّ أصبح صلباً بارداً كالحديد الصدئ، ارتعشت يدي فقط وسقطت اللقمة منها. دخلت دائرة الذهول، لا أريد تصديق ما جرى، عملية من أجل منظري البشع؟ ليس من أجلك أيها الألم، ليس من أجلك أيّتها الروح، ليس من أجلك يا زهرة الكآبة والمقابر! لا... لا... سأموت هذا حرام...

لم يصل صراخي حدود شفتيّ المطبقتين، لم يسمع أحدٌ دويه الذي اخترق روحي... وبقدمين مسالمتين سرت إلى نهايتي، جدران بيضاء ملساء، لمستها بيدي قبل أن أستقرّ على السرير، جدران ملساء صافية، لا تآكل فيها، أسرّة بيضاء، ممرضاتٌ بملابس بيضاء!

ثوب العرس أبيض، والأكفان أيضاً بيضاء!

لم أدرِ ماذا حدث بعد أن سرى البنج في جسدي، فتحت عينيّ ببطء على وجوه مألوفة تنظر إليّ بحياد مؤلم، صرختُ، طلبت جرعة ماء... لكنّ أحداً لم يسمعني، الملامح الحيادية لمن حولي تقول أنّي لم أتكلم وأنّ شفتيّ المتحجرتين لم تتحركا أبداً!.

ببطء سرى خدر غريب في جسدي، فتحت جفنين مثقلين بالألم، لم أجد أحداً، لونٌ أزرق كل ما رأيته من يدي، لونٌ داكن كلّ ما لمحته من قدميّ المرفوعتين على وسادة، حاولت الصراخ، لم يسمعني أحد، جسدي يتمزق، خدر وتمزق، زلزال وبراكين، أشياء تتحطم، صوت تكسر ضخم، أشياء تتبعثر أرضاً، نبضي يتوقف، يتوقف... يتو... ولا أحد يسمع صمتي!.

ممرضة مسرعة... كلمات مبهمة، توبيخ... تتطاول الأشياء... تأخذ الوجوه حجم الغرفة... الممرضة تنسحب بخفة، الطبيب يضرب كفاً بكف:

. القسطرة مسدودة، تسرَّب كل شيء إلى الدم، أظنّها تسممت...

وجه الحاج المبتسم يسأل:

. ألن تعيش؟

مجهول يجيب:

. الأعمار بيد الله.

رائحة الزهر منعشة، الورد يملأ المكان، نسمات نيسان دافئة على غير عادتها، الجدران الضيقة تنزاح، تبتعد، الجدران ترتفع نحو السماء، اللوح الحجري الثقيل فوقي يحمل أجنحته الفضية، ويطير مبتعداً... يترك حفرته الضيّقة ويتراجع مذعوراً...

تهتز الأرض...

تنسحب الجدران في انهيار هائل...

وتنطلق بجسدها نحو السماء!

نيسان/ 2002

***

صدر تحت الطبع

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

عكا والملوك

قصص...أحمد عوض

مراجعات

سلطة المكان في

" فخّ الأسماء "

يختلف اهتمام الروائي بين مرحلة وأخرى بالعناصر الفنية، فيهتمّ ببعضها دون بعضها الآخر، ولكنّ ذلك لا يعني أبداً أنّه يتخلّى عنها أو يهملها إهمالاً تاماً، فالرواية لا تتمّ دون اللغة والسرد والشخصيات والأحداث والحبكة والزمن والمكان... الخ، ولكنّ العنصر المهيمن في هذه الرواية أو تلك العناصر ينال نصيباً أكبر من نصيب العناصر الأخرى في مرحلة من مراحل تطوّر الرواية، فالاشتغال بالأحداث والصراع وبناء الحبكة المتينة التقليدية كان هو السائد في مرحلة الرواية التقليدية على حساب الاهتمام بالشخصية والزمن والمكان وسوى ذلك، وقد تغيّر ذلك الاهتمام إلى حدّ ما في رواية تيار الوعي، إذ نالت الشخصية الروائية، ولاسيّما المحورية منها، نصيباً أكبر من نصيب الأحداث، فأخذ الراوي يتطلّع إلى دخيلة النفس البشرية بالكشف عن مخبوءاتها، وقد اقترب الراوي بذلك من الشاعر الغنائي، فغدت الرواية مصدراً للشعرية، كما هي الحال في رواية "الأجنحة المتكسّرة" لجبران خليل جبران، وهذا ما انتشر، فيما بعد، في الروايات التي كتبتها الأنثى، كما هي الحال في رواية "أنا أحيا" لليلى بعلبكي، ورواية "أيام معه" لكوليت خوري، وسواهما، ولكنّ الاهتمام بعنصر الشخصية بدأ يتراجع إزاء الاهتمام بالمكان في روايات نجيب محفوظ التي احتلّ المكان عنواناتها في كثير منها، ومنها "خان الخليلي ـ زقاق المدق ـ الطريق ـ السكّرية ـ قصر الشوق ـ بين القصرين... الخ"، وروايات عبد الرحمن منيف (مدن الملح ـ أرض السواد ـ شرق المتوسط)، وركّزت البؤرة الضوئية على بقعة محدّدة من المكان تستجلي ما يدور فيها من أحداث وعادات وتقاليد وممارسات... الخ.

وبما أنّ أيّ عمل فنّيّ لابدّ من أن يقوم على ثنائيات متقابلة، سواء أكان ذلك في الأحداث أم في الشخصيات (إيجابية/ سلبية ـ نامية/ ثابتة ـ فاعلة/ غير فاعلة ـ محورية/ ثانوية)، أم في الأمكنة (مفتوحة/ مغلقة) فإن المكان في رواية "فخّ الأسماء" لخيري الذهبي ـ دار الآداب ـ بيروت، 2003 يتركز في كتلتين غير متساويتين، وهما الكتلة الكبيرة أو مدينة السلطان، والكتلة الأقلّ حجماً في الرواية، ولكنها الأكثر أملاً، وهي المدينة الهارية، ولذلك فإننا نتوقّف هنا في سلطة المكان حول ثنائية المكان المغلق والمكان المفتوح.

1 ـ **المكان المغلق ـ مدينة السلطان:** تعيش الرعية في مدينة السلطان وتموت من أجله، وهي تسهر على راحته وصحته وحمايته، فالسلطان أمل المدينة ورأسها، فإذا مات السلطان ـ لا سمح الله ـ ماتت المدينة، فالجاشنكير يتذوّق الطعام لوناً لوناً وخبزة خبزة، والشراب دار يصبّ كأساً من إبريق شراب يحمله، فيشرب منه شربة، ثمّ يبتعلها، ليطمئنّ السلطان إلى أنّ الطعام والشراب غير مسمومين، والجارية التي تقوم على استحمام السلطان تسكبُ أولاً طاساً من ماء الحمام على جسدها، وتتمضمض بالماء من كلّ جرن، ليكون الحمام جاهزاً، حتى إنّ الجارية الأرمنية العملاقة ترتدي ملابس السلطان الداخلية، وتقوم جاريتان أخريان بحكّ الثياب الداخلية بجسدها للتأكد من أن الملابس غير مسمومة (ص ص 22 ـ 23)، وبما أنّ سلطان المماليك هو الأمل الأول والأخير لهذه المدينة فإن أنصاره يقتلون أنفسهم للدفاع عنه أو للردّ على إهانة رسول الجغتائي، فلما أشار السلطان بخنصره، فإذا واحد من الحرافيش يقفز فوق رؤوس النّاس حتى يصل إلى الساحة الخالية بين الجمعين وجسرهما الجغتائي الطارئ فينقضّ على السكّين التي ما تزال فارهة، ويهتف: روحي فداؤك أيّها السلطان، روحي

وروح أبنائي كلّهم فداء نعلك أيّها السلطان العظيم (ص100).

إنّ مدينة السلطان مكان مغلق على ذاته، ولذلك لا ندري إذا كان الله سبحانه قد أرسل الجغتائي اللعين على هذه المدينة، وسلّطه عليها نقمة أم نعمة، والجغتائي هو الوحيد القادر على قهر سلطان المماليك الذي عاث فساداً في البلاد والعباد، ومع أنّه يخاف من كلّ ما يحيط به فإنّه لا يتورّع في أن يستخدم أساليب مختلفة في التعذيب والتنكيل وقهر رعيته، فهو أوّلاً يخالف إرادة الله الذي يخلق الذكور من الأرحام، فالله يخلق البشر والعباد، وهو يخصيهم ويعذبهم، ليظلّ الفحل الوحيد في هذه المدينة، وكأنّه شهريار الذي صبّ جام غضبه على الأنوثة الطاغية، أو هو المركيز دي ساد الذي يتلذّذ بتعذيب الآخرين، وكأنّه كان يخشى على فحولته من الذكور الآخرين، أو منافستهم له على إناث السلطنة أو على السلطنة ذاتها، ومن هنا كانت فكرة الخصاء الجدار الآمن للفحولة والسلطنة معاً:

"كان هناك في القلب شيء سرّي يقول له: ستكون السلطان، وما عليك لتكون السلطان إلاّ أن تنتظر وتجعل السلطان يأمن لك، فقد كان لدى السلطان العجوز عادة تعلّمها ممّا وراء جبال قاف وهي عادة خصاء الديوك، فلا يبقى في السّرب إلاّ ديك واحد هو الديك الأب الكبير. كان يراقب من حوله بعيني صقر، وربّما بعيني عقاب، وكان حالما يرى فيهم من تضخّمت خصيتاه، أو اخشوشن صوته، أو نفحت رائحة نزوة حتى يقوم بالتخلّص منه" (ص 63).

ثمة قناعة راسخة لدى الرعية بأنّ السلطان من طبيعة مختلفة وأنّ الله وأنبياءه أجمعين قد فضّلوه على العالمين فاختاروه لهذه المهمة العظيمة، وهي حماية دار الإسلام والمسلمين من الخارجين على القانون والكافرين، ولذلك يرى أبو عبد الله شاكرُ بنُ عبد الغني الشابُّ الأقلّ أهمية في المدينة أنّه لا يجرؤ أحد على السلطان سوى الكفّار، فأعداء السلطان هم الكفرة ليس غير (ص189)، ويتوصّل القارئ من مقولة عصمة السلطان إلى تهمة الزندقة التي كان بعض الخلفاء يتخلّصون بوساطتها ممّن يعارضون سلطانهم بالقول أو بالفعل في العصر العباسي. ويهيمن على مدينة السلطان الإعلام ذو الاتجاه الواحد أو ذو العين الواحدة التي لا ترى في هذه المدينة سوى الجمال.. أما القبائح والرذائل فهي من المحظورات، ولذلك كان لطفو، وهو يبحث كسواه في المدينة الهاربة، يصف هؤلاء الطبّالين وما يقومون به من تضليل وادعاءات فارغة: "كانت ليلة طويلة عجز عن النوم في مبتدئها، فقد كانت طبول السلطان تدوّي في آذانهم. صحيحٌ أنّهم لم يروها، ولكنّها كانت تُهدّد الهاربين، وتعد الجميع بمدينة جميلة ببيوتها وأشجارها وأنهارها وظلالها هبة لمن يرغب في حبّ السلطان. ولكّن طبّالاً واحداً لم يتحدّث عن الجغتائي ورسله، وطبّالاً واحداً لم يتحدّث عن سالخي الجلود أحياء، ولا عن نافخي الأدبار أحياء، ولا عن مقتلعي الأظافر أحياء. كانت مدينة الطبّالين الداعين مزوّقة كما يزوّق القواد عاهرته، ولكنّهم كانوا مسكونين بالمدينة الهاربة، فمضوا يبحثون عن سور أبيض وذؤابات نخيل تلوح من بعيد تدعو الهاربين إلى مدينة من فرح" (ص 125).

ويهيمن الخوف والرعب على هذه المدينة، فإذا كان السلطان المملوكي أمل المدينة فعلى الرعيّة أن تُطيعه ظاهراً وباطناً، وعلى الجميع أن يبتعدوا عن المحظورات والمحرّمات وأن يتقيّدوا بالتعليمات، فعلى الفتيان ـ مثلاً ـ أن يبتعدوا عن التزيّن والتغندر والتجديد والتغيير، فذلك كلّه من البدع، وهذا ما جاء على لسان نوري الذي كان يخشى أن يُفتضح أمرُه، وهو يتصوّر نفسه سلطاناً في مملكة الحمائم التي يعشقها ويربّيها:

"كان السلطان الذي طال عمره فينا أطال الله عمره إلى يوم القيامة لا يحبّ التجديد أو التغيير، فقد

عاقب عدداً من الفتيان البلديين حين وضعوا تلك المناطق الحبشيّة المزّينة بجلود الأفاعي، قال: هذا كفر، وأمر بجلدهم بجلود الأفاعي التي تمنطقوا بها حتّى تفجّر الدم منهم.. واختفت تلك المناطق عن الخصور من الأسواق. ليس هذا فحسب، فحين جاء ابن الخاقاني من بلاد اليمن بتلك الخناجر القصيرة المعوّجة وسمّاها بالجنبيّات، فأحبّها فتيان المدينة، واستكثروا منها يتغندرون بها، واعتبرها السلطان ورجاله تحدّياً لسيف السلطان الهلالي الطويل. قال: هذه أول بوادر الفتنة، وأمر بجمعها، فجمعت في الساحة أمام القلعة، وحُطّمت وتناثرت زينتها من الزجاج الملوّن والعاج والعقيق والجاد، وتحطّمت تلك النصال المعوجّة الجميلة، ودار منادي السلطان يعلن أنّ من تمنطق، أو عثر عنده على جنبيّة يمنية، فسيكون عقابه القتل لأنّه قد فارق الجماعة، ومن فارق الجماعة مات ميتة جاهلية، وما عقوبة العودة إلى الجاهلية إلاّ القتل بلا استتابة" (ص 13). وعلى الرعية أن تبتعدَ عن الإبداع وأن تستسلم للسكينة والخمول، فالإبداع بدعة، والمبدع الوحيد هو الخالق، وكأنّ السلطان قد نسي أو تناسى قوله تعالى: ﴿وعلّم الإنسان ما لم يعلم﴾، ولذلك كان نوري يخشى على حمائمه التي استولدها بعد تجارب أجراها خلال عشر سنوات متحدياً بذلك السلطان وقوانينه، وكان يُخفي إنتاجه الجديد من تزويج الذكر الهندي والأنثى المروحية لاستيلاد نوع من الحمائم لا مثيل له في مدينة السلطان، مع أنه على علم بأنّ السلطان منع استيلاد أو استيراد البغال والكوادن، كما أنه قد رتّب مملكته كما ينسّق الجنائني حديقته، فلا غصن ناشزٌ، ولا وريقة صفراء، ولا ثمرة غير التي سمّيت الشجرة لها. كان قد عرف أنّ بعض البستانيين يهوى التطعيم، فيجعل شجرة المشمش تحمل خوخاً، والدرّاق يحمل لوزاً، فأغضبه ذلك كثيراً، وأعلن أنّ هذا هو الكفر الصراح، فلو أراد الله أن يترك لكلّ شجرة حرّية أن تثمر كما تشاء وتهوى لخلقها كذلك منذ البدء، ولكنّه وبحكمته الإلهية العالية خلق المشمش مشمشاً، والتفّاح تفّاحاً، والدرّاق درّاقاً.. وأمر رجاله ففتّشوا البساتين أوان الثمر، ومن عثروا لديه على شجرة زانية واحدة كما سمّاها، فعقوبته الجلد وقطع اليد التي ارتكبت هذا الحرام" (ص 14)، ومن هنا فإن الشّاب نوري كان يُخفي إنتاجه خوفاً على رأسه من القطع، لأنَّ أيَّ رأس في مدينة السلطان ليس عزيزاً على القطع (ص11)، وليس ذلك وحسب، وإنّما كان نوري يخاف من لسانه الذي كان يسرقه ويهتف غير مرّة بعبارة: "خدعت السلطان" (ص26) في مدينة تعجّ بالعسس والجلاّدين.

إنّ مصير الإنسان الذي يخالف التعليمات في هذه المدينة شبيه بمصير برهان الدين الرجل الفاضل الذي رُمي في قاع بئر مظلمة، وعُذّب تعذيباً غير معهود بعد أن عاد من رحلته إلى المدينة الهاربة، كان المكان بئراً عميقة غُطّيت فوهتها بالحديد المشبّك... كان يسمع النداءات والصرخات وصفرات السياط وآهاتِ الألم، وهو برهان الدين صاحب الأموال والقوافل التجارية وصديق السلطان نفسه، وهو شيخ الأخيّات، ومن أصدقائه القلم دار والسلاح دار والأمير آخور، ثمّ تعرّض للتحقيق الذي قام به ابنه حميد الذي ربّاه وآواه وأطعمه حين كان جائعاً، وكساه حين كان عارياً.. كان يُبالغ في إكرامه حتى أثار الغيرة في زوجه وبناته، وكانت زوجه تُرَجِّح أنه ربَّما كان ابنَ حرام، وهذا ما كان، فقد لفّق حميد لوالده بالتربية تهمةً مختلقة عظيمة، وهي قتل السلطان الذي قتلته فرتنى بسمّها، وحجّته في ذلك أنّ برهان الدين قد ساعدها على الظهور متناسياً أنّ هذا الرجل الفاضل يفعل الخير لوجه الله تعالى، وهذا ما فعله مع حميد نفسه حين كان يتيماً صغيراً، وكان حميد يكرّر سؤاله: أين فرتنى (المقطع 23 ص ص 269 . 286).

ويقدّم الراوي صورة من صور التعذيب في هذه المدينة في المقطع الثامن عشر، فهذا الحلم دار، وهو من المقرّبين إلى السلطان، يتعرّض لعملية سلخ الجلد حيّاً بعد أن أمر السلطان بنكبته إثر نصيحة من القلم دار،

فَرُبط الرجل إلى عمود منصة، وتحلّق العوام للمشاهدة، وكان ابنُ السّلاخ يسنّ سكينه الصغيرة الحادة، في حين كان الحلم دار يعوي ويولول ويصرخ ويستنجد بالله وبالنّاس، ولكنّه قوبل بالسخرية والشماتة، وانحنى ابن السّلاّخ، وطعنه بالسكّين في كاحله ليبدأ العملية الكبرى، عملية السلخ النظيف الذي يبقي المسلوخ حيّاً ما دام الجلد موصولاً عند السّرّة.. ويبقى المسلوخ حياً إذا أمر السلطان بذلك، فيُدهن بالمرهم السّرّي، وإذا أمر السلطانُ بالموت شدّ ابن السّلاخ الجلد عن السّرة، فيموتُ المسلوخ (ص ص 206 . 207)، وليست عمليةُ سلخ الجلد حيًّاً سوى صورة من صور كثيرة أخرى معهودة في هذه المدينة، ومنها . مثلاً . عملية التوسيط، وهي أن يقوم الجلاّد بسيفه الثقيل فيقطع الجسد من وسطه، كما حدث ذلك للأمير آخور ومنها عملية التجريس، كما حدث ذلك لقاضي القضاة، ومنها عملية الدفن منكوساً (ص ص 204 . 205).

2 . المكان المفتوح . المدينة الهاربة: فضاء مفتوح على الأحلام اللامتناهية، وصورة من صور اليوتوبيا (Utopie) المدينة المتخيّلة المثالية، حيث لا يعرف المجتمع الإنساني فيها سوى السعادة والخير، وهي مدينة لا وجود لها في عالم البشرية منذ أفلاطون إلى توماس مورس (THOMAS MORUS) (1480 . 1535) إلى غاب جبران في "المواكب" وأحلام شعراء الرومانسية في أنثى لا يعرف جمالها الذبول، ولا تعرف أخلاقها سوى الوفاء والحبّ، وهي مدينة السعادة، حيث لا مرض ولا وجع ولا جوع ولا عطش ولا فقر ولا طبقات بشرية ولا ظلم وقوانين جائرة، ولكنّ هل لهذه المدينة الهاربة وجود فعليّ أو أنّها مدينة الأحلام اللامتحقّقة التي يحلم بها المبعدون عن الحياة في أوطانهم ليسيروا خلف سراب لا نهاية له كما وصفها برهان الدين في مفتتح المقطع التاسع عشر:

"الآن فقط أجرؤ على التفكير. قالها يحدّق في الصحراء البعيدة يتساءل: ألهذه المدينة وجود فعلاً؟ أم أنّها حرارة شمس الصحراء ما جعلهم يرونها وهي ما كانت حجر الفلاسفة وحلم الأتقياء لعشرات القرون، تتهَّدَ: المدينة لا يجوع ساكنها ولا يظمأ قاطنها، ولا يبيت فيها محروم من دفء حبيب. ألهذه المدينة وجود فعلي؟ إنّها الجنّة، ولكنّ الجنة مكانها في السماء، فهل نزلت لهؤلاء الحمقى في صغار المماليك، وتأبّت على الرحالة والفلاسفة والمفكّرين والحالمين وأرقى الليل يتساءلون: أما لهذا الليل من آخر؟ أما لهذه الحروب والدماء والقتل الرخيص من نهاية...؟" (ص 221).

المدينة الهاربة نقيض مدينة السلطان، فهما مكانان مختلفان اختلافاً جذرياً، هي مكان جاذب، ولكنّه متعذّر التحقيق، ولذلك فإنّ الاتجاه الجذبي يسير في خطّ وحيد من مدينة السلطان إلى مدينة الأحلام، وتحتاج المسيرة في هذا الخطّ إلى معاناة ومكابدة وإيمان صوفيّ عميق بوجود هذه المدينة، ولذلك فإنها تتجلّى لحالميها في لحظات أشبه بلحظات الكشف الصوفية، وهي مدينة مسوّرة بالصحارى البعيدة والرمال والعطش، والوصول إليها صعب المنال، ولذلك سار إليها زعماء المماليك أيدمر الشاشاني وقلاوون الأباظي ويلبغا البخاري، ورأى كل واحد منهم فيها مدينة أحلامه، فرأى فيها أيدمر مدينة أرغون، ورأى فيها قلاوون مدينة تفليس، ورأى فيها يلبغا المدينة التي فارقها، وكان كلٌّ منها يناجي مدينته الحلم، فقال أيدمر: بعيدةٌ أنتِ يا أرغون، بعيدة أنتِ أيتها الأحلام التي حملوها لي على ظهري وهم يودّعونني مع الياسرجي: صر السلطان!!... وقال قلاوون: بعيدة أنتِ يا تفليس، بعيدة أنتِ يا خيول السباق وشراب القمز، بعيدةٌ أنتِ يا صبايا الجبال الحسان، وتنهّد: وبعيدةٌ أنت أيتها الأحلام التي رقوني بها منذ كنتُ الطفلَ يُحمل على الظهور: هناك عند مغرب الشمس، هناك عند الظهر العظيم تنتظرك الرؤى الكبيرة والأحلام الكبيرة... وقال يلبغا: بعيدة أنتِ يا بخارى، يا موئل العلم وقباب الشروق، بعيدة أنتِ يا سمرقند وترمز، بعيدة أنتِ يا بلاد الفرح قبل

قدوم الجغتائي الأول ودمار كلّ شيء، بعيدة أنتِ يا الأحلام يردّدها صغار الفتيان في المهاجع والمطاعم ومضامير السباق، بعيدة أنتِ يا الطبلخانا، ويا أبواق الترحيب، بعيدة أنتِ يا ثياب الفراء ومعاطف السمور، بعيدة أنت يا مقابض الزبرجد على نصال فولاذ دمشق، فها الغبار، الغبار الأحمق، الغبار الذليل يُداس بالأقدام يضيع كل شيء ويعود بالغبار إلى الغبار (ص ص 111 . 113).

تتجلّى المدينة الهاربة لعدد من الأشخاص في مدينة السلطان، فيذهبون وراءها بأحلامهم وأقدامهم، ويشبعون الصحراء بحثاً عن تلك المدينة التي تغاويهم وتعريهم وتبتعد عنهم كالأنثى الجميلة الممانعة أبداً، فهذا برهان الدين في المقطع التاسع عشر، يمرّ بصحبة رجل التقى على عدد من المدن: مدينة الصلاة، ومدينة الفرج، ومدينة الأمل حيث الغابة والأشجار المثمرة والشحارير والجداول التي تسبح فيها الغواني.. جدول رائق كعين الديك، وثمار بنضارة طفل في الخامسة، وحوريّات يغنّين متبذّلات الثياب، وحوريات يعزفن ولا ثياب، وحوريات يتراشقن بالماء (245)، ولكنه ما إن اقترب من تلك الصورة حتى انقلب كلّ شيء إلى ضدّه، ثمّ انسحبت المدينة بجداولها وحورياتها وشيوخها وسور شجرها.. وعاد إلى الخبّ في الصحراء (ص 248).

وتتجلّى المدينة الهاربة للشيخ أحمد الذي عانى ما عاناه في مدينة السلطان، فهو الذي علّم لطفو وصحبه إلى الزاوية وقدّمه إلى الفتيان، وهو الذي أُغرم ببلابل، ولكنّها أحبّت لطفو الذي ظلّ عالقاً بفرتنى، وهو الذي سعى لوظيفة خطيب المسجد، ولكنّه لم ينجح في المسابقة، وظلّ الكنّس في النهار وخادم الجامع، ولكنّه صاحب الصوت الجميل ومغنّي السكارى . سِرّاً . في الليل، سعياً وراء بعض القروش ليستطيع الزواج وتأمين لقمة العيش، وإنجاز مشروعه الكبير، وهو الانتهاء من كتابه " الشفة والفمّ إلى كتاب الأمّ"، وفجأة رأى المدينة الهاربة بسورها الأبيض، الوهّاج، وذؤابات نخيلها المتأرجحة، واندفعت ساقاه وراءها، يركضُ ويخبّ ويلهث والمدينة لا يفهمها.. كلّ شيء جميل في هذه المدينة.. رأى في المدينة فقراء وعجوزاً أحمق ورجلاً مصلوباً يُنشد

أنـــا مـــن أهـــوى، ومـــن أهـــوى أنـــا   نحــــــنُ روحـــــان حللنــــــا بـــــــدنا

فـــــــإذا أبصــــــــرتني أبصــــــرتَهُ   وإذا أبصـــــــــــرته أبصـــــــــــرتنا

ورأى مكتباتٍ ومكتباتٍ كبيرةً، وما الكتاب الذي يحلم بإنجازه سوى نقطة من بحر هذه المكتبات، ولما كان يسعى إلى الخلود الفردي فرّت المدينة من قبضته إلى اللانهاية (المقطع 15).

أما محمد أبو القاسم شاعر الفستق فقد طلبت منه فرتنى قصيدة حبّ لتغنّيها، ودفعت ثمنها مقدّماً، ولما انبثقت القصيدة المنتظرة بعد ولادة عسيرة فتح أبو القاسم عينيه، فإذا المدينة الهاربة، وقد حلّ فيها شيء من السحر، فتحوّل الرجال إلى نساء، ومنهم أبو القاسم، وتحوّلت النسوة إلى رجال، ومنهن فرتنى التي أخذت تحدّق في عريه:

"نظر إلى كفّيه تستران عريه، وإلى ثوبه على الحجر يستعدّ للهرب، نظر إلى العمود الذي كان ثوب ستره قبل لحظة، ونظر إلى الشاب الجميل المتحدّي الذي كان يعرفه باسم فرتنى. ولكن، أهو فرتنى حقّاً؟ وبسهولة ودون تردّد كبير عرف أنّه فرتنى، ولكن، يا إلهي، ما الذي جرى؟ كيف.. كيف تغيّر العالم فجأة. كيف أصبحت أنا، أبو القاسم الفستقيّ المرأة الخجلة من عريها أمام الشاب الوقح الذي كان فرتنى" (ص 180).

إنّ أهمّ سمة من سمات المدينة الهاربة أنّها تحويلية، فهي القادرة على تحويل الذكر إلى أنثى والأنثى

إلى ذكر، كما حدث مع أبي القاسم وفرتنى وسواهما من الرجال والنساء، ولذلك هي القادرة أيضاً على تحويل الجاهل إلى عالم والساكن إلى ثائر والخادم إلى مخدوم والمواطن العادي إلى مواطن مسؤول، ومن هذه السمة يتبيّن لنا خطورة هذه المدينة على مدينة السلطان والسلطان نفسه، فيه مدينة الأحلام، والأحلام لا حدود لها ولا تخوم تفصلها عن عالم الرعية وعالم السلطنة، ولذلك كانت الأحلام من المحظورات في مدينة السلطان، فالحالم رجل خطير، وقد تسوقه إلى ارتكاب الفواحش، ولذلك ينبغي أن يُعاقب الحالم على تصوّراته الجريئة، وهذا ما أفتى به الأغوات حين استشارهم السلطان في أمر المماليك الثلاثة: أيدمر وقلاوون ويلبغا بعد أن نُقلوا إلى السلطان في الشام، فجمع القلم دار، والشراب دار، والطشت دار وقاضي القضاة والرّحالة والتجّار، وعرض عليهم حكاية المماليك الفتيان، وقد لفت قاضي القضاة نظر السلطان إلى أنّ شيئاً في عيون المماليك لم يعد يُشبه ما نعرفه في عيون المماليك. قال السلطان: أنتَ على حقّ، في عيونهم حلم. فقال قاضي القضاة: المماليك والأحلام أمران متنافران. ولما استفتى السلطان الأغوات في أمرهم. قالوا: يُنزع عنهم ثوب الجندية، وإلاّ أفسدوا الجند، فالجندي الحالم طاعون أين منه الطواعين (ص ص 117 . 118)، ويردّد برهان الدين بينه وبين نفسه في أمر الحلم حرام هو أم حلال؟ ويسأل نفسه: الحلم حرام؟ الحلمُ إن لم يخرج عن اللسان والذهن، أهو حرام؟ وكان يعلن نفسه يحذّرها مخافة أن تتجرّأ وتبوح بأنّ الحلم إن قارب هذا فهو حرام (ص ص 227 . 228).

وإذا كانت مدينة السلطان تمثّل المكان المغلق، فإنّ المدينة الهاربة التي تختلف صورها باختلاف الحالم الرائي تمثّل المكان المفتوح، ومع ذلك فإنّ المعادلة غير متكافئة بين هذين المكانين، لأنَّ الجميع يعودون من مدينة الحلم مهزومين لينهزموا مرّة أخرى في مدينة السلطان التي يداهمها العدو الخارجي (الجغتائي)، ويتحوّل الشيخ أحمد في نهاية الرواية . بعد أن انتصر الكوركان على مدينة السلطان . إلى مؤرّخ يُملي عليه السلطان الغريب تاريخه ليكتبه، ملتفتاً إلى مجده الشخصي وإن احترقت مدينة السلطان (ص 349).

هكذا يشكل المكان في هذه الرواية بقعة سيميولوجية ذات سلطة شعرية تتجلّى في فرز الشخصيات والأحداث إلى قطبين متقابلين يترك كلّ منهما بصماته على الشخصيات والأحداث، وإن انتقال الشخصيات بأحداثها يكون في اتجاه واحد، وهي تسعى للخروج من المكان المغلق المغلق إلى المكان المفتوح أو من الواقع إلى المتخيّل.

د. خليل الموسى ـ سورية

****

تجليات المكان في أقاصيص جولانيّة

دراســـة نقديـــة بنيويـــة

1 ـ مدخل

يجسّد المكان في (أقاصيص جولانيّة) للكاتب عصام وجوخ، واقعاً ملتحماً بحياة الناس، الذين نزحوا عن ديارهم، بسبب الاحتلال الإسرائيلي لأراضيهم، عام 1967، بكل ما يعنيه من اقتلاع وتشتيت وغربة، وما يعنيه من فقر وبؤس وحرمان.

تهجس القصص بالمكان من الكلمة الأولى، أي من العنوان الذي يحمل دلالات عدّة، تهب المكان جماليات خاصة فالجولان (في المنجد)(1) المكان الذي تجول فيه الفرسان وتصول في أثناء القتال، وتعني: تجاول القوم بعضهم على بعض في الحرب، كما تعني ميدان السباق، وقيل: المجال، والتراب الذي تجول فيه الريح، وثمة معان أخرى مثل: المطاردة والمدافعة، وقراع السيوف، والطواف... وهي كلها تحيل على مكون فضائي مفتوح، يتسم الصراع بين الأشياء والظواهر، كما يتسم بالعنف وسرعة الحركة في الأداء، فضلاً عن الصلابة والعناد في الأرض والصخر والإنسان.

بيد أن الدلالة الأكثر أهميّة في العنوان، تكمن في الدور البطولي، على مستوى النص والواقع، حيث يشكل الواقع بؤرة مكانية مكثفة الدلالة يتناسل منها النص وينمو.

لقد جاء العنوان تركيباً مكثّفاً، ليأتي النص بعد ذلك، ويحدد للمتلقي ماهيّة المكان بأبعاده الجغرافية والجمالية والأيديولوجية، وعليه فإن السطوة المكانية تواجه المتلقي منذ الغلاف، حيث يتموقع كدعوة تنتظر الإجابة من فضاء الداخل.

وهذه الوقفة تتيح للقراءة استجلاء دور المكان، على مستوى مكونات السرد: (الشخصية، والحدث، والراوي، والزمان...)، ومن خلال وجهات نظر متعددة ومتباينة، تشكل في أبعادها السؤال الأهم عما تطرحه القصص من هواجس وإشكاليات ملتصقة بوعينا الثقافي والاجتماعي والجمالي، وبنسيجنا السيكولوجي والمعرفي والأيديولوجي.

نستدل عليها في مواقف بعض الشخصيات، كموقف الأم الأيديولوجي. من الهزيمة واستشهاد زوجها وإخفاق ابنها في الامتحان، في أقصوصة (الأم): "وتظلم الدنيا في عينيها.... تكاد أن تسقط على الأرض... وتنحدر في الهزيمة... ويعلو الرأس الساقط، وتدّب في الأم عزيمة (سيزيفيّة) تفتح ذراعيها... وبحشرجة مبحوحة... تعال يا بنيّ...! فحصان أبيك قد كبا مرّة في الجولان"(2).

ويرد العنوان في سياق آخر، من خلال موقف الراوي الرافض، عبر مشهد الرحيل المأساوي عن الأرض، في قصة (عودة المسافر):"إن أحمالهم كانت خفيفة، وبعضهم لم يحمل إلا جسده، فقد شارفت القوى على الانهيار... كان ظهور (تل الحارّة) على مرمى بصر كليل... يحفّز المختار المتقدم على مطالبة جماعته (اصبروا... ها قد وصلنا...)، يصل (سعيد)...... تعانقه أمّه بحرارة.....

يمتزج العرق الطافح والعبرات مع ذرات التراب الجولاني الأحمر، التي غطت الوجوه المسافرة كلها"(3). كما يأتي العنوان في إيقاع لفظي، في مشهد بطولي من حرب تشرين التحريرية، عام 1973، يتضافر فيه الجمالي والأيديولوجي، في قصة (ليس بعد):0020ويباشرون في تطهير الجولان، التي وطئوها من جديد، بعد نأي دام ست سنوات، وبعد أن تبدلت في تلك الأرض أشياؤها، حتى ليلها.... إذ لم يعد لليل الجولان رونقه، المتجلي في الريح الخفيفة المنسابة، وعلى أجنحتها تغفو وشوشات التلال البعيدة المتوائمة... وتترجم بوحها للأشجار ببعض التنهّد والصفير"(4)،

وهكذا فالعنوان متجذر في النص، كتجذّر (إدريس) بأرضه، دال على بنيته، نابت من مكان الفعل

وزمانه، فيه من المعاني والدلالات ما يبرر شرعيته وإطلاقيته على المجموعة القصصية كلها، وكذا النص منفتح على العنوان بكل تداعياته وتجليّته، وفيه من العمق والاتساع ما يجعله جديراً بحمل هويته وتتويج هامته بـ (أقاصيص جولانية). وبهذا فالعلاقة بين العنوان والنص جدلية.

II ـ مستويات العلاقة بين الشخصية والمكان وتجلياتها

علاقة الإنسان بالمكان حميمة جداً، يمكن رصدها من منظور مادي وروحي، فثمة تقاطعات وتشابكات بينهما، وتشكل المعرفة بهذه العلاقة مفتاحاً من مفاتيح مقاربة المكان في هذه المجموعة القصصية القصيرة، وتتيح للقارئ الكشف عن مستويات العلاقة المكانية وتجليّاتها، وبالتالي فإن تفكيك هذه الرابطة بين الشخصية والمكان، يسهم في تفسير الممارسات والتغيّرات التي تطرأ على الشخصية المجردة من مكانها، كما تضيء جوانب غامضة من أسرار المكان وتداعياته.

للمكان أهمية خاصة في (أقاصيص جولانية)، والتقاطبات، أي نظام العلاقات بين مختلف الأمكنة لها وظائف ودلالات عميقة في هذه القصص، فالبقاء في المكان المحتل قد يؤدي إلى الموت، والنزوح عنه قد يؤدي إلى النجاة.

غير أن انسلاخ الإنسان عن مكانه قسراً يؤدي إلى خلل في إيقاع العلاقة المكانية، ويشوّه (حاسة المكان)، التي تتيح له القدرة على تنظيم مكان الإقامة، وأساليب التواصل مع الآخرين والعالم، ثم تشفيره ودمجه في اللغات الجمالية: كالآداب، والفنون والسينما والمسرح. ونظراً لاستراتيجية العلاقة المعقدة بين المكان والإنسان، فإن عمليات النزوح الإجبارية، "أحدثت تشويشاً في الشيفرة السريّة التي تربط بين الحدين الأمر الذي يترتب انشراخات وتشنجات عنيفة"(5). فالمكان الذي لجأ إليه النازح أخفق في دمجه وصهره في مرجل وجوده، لأنه لا يمتلك شروط التحقق في وعيه، فضلاً عن ارتباك (حاسة المكان عند النازح، والرفض الذي يقابل به من قبل أصحاب المكان المهجّر إليه، فيصبح المكان بؤرة صراع بين القوى، ولهذا يبقى الغريب غريباً عن المكان مع كل الضمانات" التي من الممكن أن تقدم إليه، وبالتالي فهو ـ في نظره ـ مكان ملغى وخارج إدراكه.

ومثال ذلك ما حدث لجماعة من النازحين، أمام دار الإعانة، حيث أحسّوا بعنف المكان واستبداده، في قصة (الانتظار): "الحق معهم ليلعنوا الساعة، التي تركوا فيها الأرض، والحاجة التي توقفهم أمام هذه الدار وقفة شحاذي الخبز اليابس أمام بوابات البيوت"(6).

فالتقاطب ـ هنا ـ بين مكانين: المكان المحتل، ومكان اللجوء. والعلاقة ينهما متضادة، إذ أن رابطة الشخصية بمكانها المفقود هي رابطة انتماء وتفرز الألفة والحب، بينما علاقتها بمكان اللجوء هي علاقة انفصال وتفرز التنافر والكراهية، وبناء عليه تصبح المعادلة وفق الثنائية التالية: الانتماء $\neq$ الغربة.

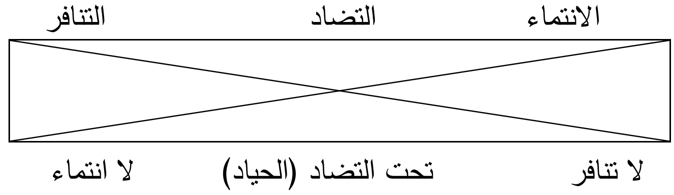
الحب $\neq$ الكره.

ومهما تكن العلاقات المكانية قائمة على مفهوم التقاطب، فإنها عرضة لكثير من التصدّعات والتقلبات، تبعاً للظروف النفسية والاجتماعية والاقتصادية، إذ تتحول نظرة الإنسان للفضاء الغريب من الضد إلى الند، حسب واقع الحال وملابساته، لأن تجربة النزوح تختلف من بيئة إلى بيئة، ومن جماعة إلى جماعة، بل من أسرة إلى أسرة، وفق عوامل سيكولوجية واجتماعية وثقافية، حيث تزداد الفجوة بين المكان وساكنه ومن

الصعوبة بمكان تواصلهما.

الأمر الذي يحدو بالشخصية المهجّرة بالبحث عن أمكنة أخرى للعيش فيها، وإيجاد نوع من التلاؤم، "لأنه كلما ازدادت الغربة بين الإنسان ومحيطه، كلما ازداد التنافر، حتى لا يربطه به أية علاقة فهو غريب، وفي عرف المتصلين غريب أيضاً"(7) وهذا المشهد الحواري بين خليل وأبي صابر، يجسد هذه الحقيقة، في قصة (الانتظار): " . أتدري يا خليل بماذا أفكر؟ . بم؟ . أفكّر بالريف... بأمنا الأرض... أفكّر بالتوجه إلى أية قرية... سأعمل أجيراً عند أي فلاح، لأن من كان مثلي، فلا مكان له في المدينة"(8).

بين الريف والمدينة تقاطب من حيث المبدأ، أما بالنسبة (لأبي صابر)، فكلاهما غربة، وإن كان الريف إليه أقرب، من حيث المنبت والمورد، فثمة تقاطع واستبدال بين مكانين متقابلين (القرية الأليفة، والقرية الغريبة) ويمكن إسقاط هذا التقاطب على المربع السيميائي المثالي:



علاقة الشخصية بالمدينة، علاقة حياد، ويعززها اتصال الغريب بالمكان، حيث يبدو المكان بالنسبة إليه فضاء فارغاً من أي مضمون، ولا يتجاوز اهتمامه سوى السطح.

فالمكان . هنا . جزء من لعبة الذاكرة، التي تحتال عليه وعلى الشخصية. حيث تحيله إلى واقع متصادم، ثنائية المكان، علاقة تكافؤ قسري ثم استبدالات مكانية تتم خلال الزمن، الذي يمثل الحقيقة الكبرى، إذ تنطفئ اللحظة، ينتفي معها وجود، ليولد زمن جديد كي يثبت وجوداً آخر (حسب آلية التجاوز، أي الانتقال من المدينة إلى الريف)، والشخصية جزء من هذا التوالد، الذي يتم في حضن الزمان وتحت رقابته، حيث يتكثف المكان البديل، ويلغي الآخر عبر وعي الشخصية، وبناء على ما سبق فالعلاقة بين الشخصية ومكانها المحتل، علاقة وجود ومصير (جذورية)، وقوامها التماهي والعشق، وهي التي جعلت (أبو صابر) يبحث عن قرية مشابهة لمكانه، ليعمل فيها أجيراً.

فالمكان في قصص عصام وجوخ الجولانية، ليس معطى طبيعياً يسهل اختراقه والسيطرة عليه، ،إنما هو معطى سيميوطيقي، مشحون بالدلالات والقيم الروحية، فلا يتوقف حضوره على المستوى الحسي، بل يتغلغل في أعماق الشخصية، حافراً مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة، ليصبح جزءاً صميمياً منها.

فقوة الانتماء عند (إدريس)، وسطوة المكان، هما اللذان جعلاه يتشبث بالأرض، ويأبى النزوح عنها، على الرغم من تهديد قوات الاحتلال له، فضلاً عن مداهمة اللصوص داره، طمعاً في ماله وحلاله، وظل صامداً حتى النهاية، لم يستسلم، حتى دفع ضريبة الأرض والوطن جسده، على أيدي عصابة، وليس برصاص اليهود، وكلتا الحالتين شهادة، في مشهد بطولي رائع . في قصة (العجوز والأرض): "عجيب والله ميزان الحرب، أهؤلاء يطردون نصف أهل القرى قبل أن يصلوا إليها؟!

لا والله! خسئوا... أواه لو كنا عشرة مسلحين فقط، قد يمرون في أيّة لحظة... سيكررون: سترحل غصباً

عنك... "وفي مشهد آخر" لن تبيع الثورين كالعادة، لن تفهم بالتي هي أحسن فخذ... أتصفعني وأنت في داري... إذا تريدون أن تقاتلوا... سأريكم أيها الكلاب... وبينما هو يستدير كانت رصاصة قد اخترقت قلبه، يتجمد لحظة في مكانه.... يسلط عينين ناريتين على قاتله، ويهوي إلى الأرض كما تهوي صخرة صلدة من أعلى الجبل"(9).

وحين يخترق المكان جسد الكائن، ويمنحه الألفة والاستقرار، يمتص ألوانه كي يمنحه لونه، ويمحو من ذاكرته الأماكن السابقة واللاحقة، كي يبقي على ملامحه، ويسيطر على مزاجه، كي يبثه في مناجاته، وعندئذ تصبح العلاقة بين المكان وساكنه، ليست وثيقة فحسب، وإنما يشكلان كائناً واحداً، كل منهما يدل على الآخر، ويبادله ما عنده بلا حدود، كما هو الحال عند (أبي صابر) في قصة الانتظار:

"أنت تعرف أن الأرض قد أعطيتها عافيتي، وهي أعطتني ما عندها، وجاء الغزاة فاكتسحوا مثل الجراد.... فماذا يمكن أن أعمل غير ناطور بناية، وحتى هذه الأمنية الحظ لا يحالفني"(10).

وهذه التمازج والتداخل بين الشخصية والمكان الأليف، هو الذي ولّد الإرادة عند الحاجة (أم زهدي)، التي رفضت النزوح عن بيتها، كما الشجرة تمتد جذورها في أعماق الأرض، تظل واقفة شامخة، رافعة راية التحدي في وجه الإرهاب الصهيوني، في قصة (العجوز والأرض):

"صرخت في وجوههم: هذه البيوت لها أصحاب يا وحوش، أجابني آمرهم: الزمي بيتك واسكتي، وإلا سنهدمه فوق رأسك ونستريح منك أيتها العجوز"(11).

المكان لا يكتسب معناه إلا من خلال اختراقه وأنسنته، فما معنى الوطن بدون بشر؟ وحين تخلو الأرض من أصحابها، تصبح خارطة فارغة، لا تبعث على الحلم وعلى الحياة والتجدد، وهذا ما نلمسه في احتجاج (إدريس) الصارخ على نزوح أهالي الجولان عن قراهم "لماذا اختفى كل الذين كانوا هنا؟ لماذا ألوم حسان الأعرج ولا أهتم بمن هم أحق منه باللوم؟.

كيف هان عليهم التنازل عن منازلهم؟ أيعتقدون أن جنات عدن بانتظارهم؟ حصدوا القمح في بعض الحقول؟ وما نقلوا الأغمار إلى البيادر.... وهناك حقول تنتظر مجيء الحصادين، فأين صار الحصادون؟.... حتى المئذنة المصابة بقذيفة غاب عنها صوت المؤذن الشيخ أبو بكري"(12). وفي هذا إدانة للعدو الصهيوني، الذي أمعن في القتل والتدمير والتخريب حتى الرموز الدينية لم تسلم من الإرهاب.

سوف أزعم أن الكاتب لا يستطيع الاعتراف بالمكان، بدون الإحساس بوجوده، وإذ ينتقي هذا الإحساس، فإن وجود المكان لدى الكاتب ينتفي معه. هذه النتيجة على ما تحمل ـ للوهلة ـ من سذاجة تثير الحفيظة، إلا أنها تلخص الكثير من الحقائق، وتكشف الكثير من تفاصيل هيمنة المكان وهيبته، عند القاص عصام وجوخ فقد جعل المكان ساحة لصراع الواقع والذاكرة، وهذا الأسلوب الاستردادي، يكاد يشكل ظاهرة في بناء الفن القصصي العربي عامة، إذ يندر أن تقرأ رواية أو مجموعة قصصية، دون أن نجد فيها عودة إلى الماضي. (وإن كان الاسترجاع يتعلق ببنية القص، أي زمن القصة، وزمن السرد).

ولعل مرد ذلك البحث عن التقنيات الحديثة في القص، ولعله يكمن أيضاً في عقلية المثقف العربي بعامة، التي تتميز بالتذكر أكثر مما تتميز بالتفكير، وما أكثر الذين ويتوهمون أنهم يتفكرون.

ولكن مع ذلك يبدو لي أن هناك سبباً أعمق من ذلك بكثير، ويتمثل في أن الرجوع إلى الماضي في العمل الأدبي يأتي بوصفه رد فعل على خطاب إيديولوجي / سياسي يكرس في الواقع باسم الماضي واستناداً

إليه.

ـ وبناء عليه، فإن الرجوع إلى الماضي في هذه القصص لا يخرج عن هذا التصور، إلا أن الكاتب يبحث عن جماليات المكان عبر تداعياته، فهو يحلم بالمكان بوصفه الحيّز المخزّن بتاريخ الأجداد، وذكريات الطفولة، وميراث الأمة "فقد جاء بصوت الراوي في قصة (رحلة إلى القنيطرة): "غرفتي الواسعة، سقى الله أيامي فيه، نافذته الشرقية والمناظر الجولانيّة المدهشة... مكتبتي الصغيرة، القيمة بكتب جدي التراثيّة... دفتر مذكراتي... أواه ما أحلى كتابات الصبا!، أدفع نصف عمري وما أملك لو أراه الساعة"(13).

وقوة الانتماء إلى المكان المفقود، قد تفرز شخصية مغلقة على ذاتها، وتتسد لديها قنوات الاتصال بالأمكنة الأخرى، حيث تخضع الشخصية لسطوته، فلا يرى العالم إلا من خلاله.

كما في هذا المشهد الحواري، في قصة (رحلة إلى القنيطرة): "وهل عثرت في نزوحك وسعيك في مناكب الأرض على منزل كمنزلك هذا...؟!.

. إن قصور العالم عند لا تساوي حجرة بازلتية واحدة في جدار من جدران بيتي الحبيب.

. لكنه محطم... دكّوه دكّاً ولا يفيدك في شيء.

. سأعيده كما كان... أبنيه بيدي، المهم عاد وعدنا، ثم إنك تسأل وكأنك تعرفني تماماً... من أنت؟.

. ليس مهماً أن تعرفني... المهم هو أن تعرف من أنت؟ وماذا تريد قبل بناء بيتك؟ فوداعاً..."(14).

ولئن كانت الهجرة عن الأرض طوعاً غربة، فكيف إذا كانت قسراً واقتلاعاً؟ سؤال إشكالي يطرحه الكاتب (الراوي)، وهو يقدم شخصية أبو رجب، الذي طرد من بيته، فأحس بالتناقض الصارخ بين مكان الاستقرار، والمكان الطارئ، حيث المكان المكروه مؤهل للكشف عن لا وعي الشخصية وحياتها النفسية والاجتماعية والاقتصادية، كما جاء بصوت الراوي: "هذا الأبو رجب كان يمتلك ريع أراضي الضيعة، غير الدور التي كان يؤجرها في القنيطرة، وهو الآن بأمس الحاجة إلى هذه الإعانة... إيه ما حيلته؟ هدّدوه مثل غيره فنزح وطلع من كل حلاله صفر اليدين، والتجأ مع الذين التجأوا"(15).

آلية التضاد . هنا . تستند إلى التقابلات المكانية بين مكان الإقامة، المكان المحتل، حيث تتجسد هذه البنية المكانية المتداخلة من خلال التباينات القائمة في أشكال الأمكنة الملموسة، التي تصور حركة الشخصية، إذ أن التقاطبات الثنائية مشحونة بحمولة سيميائية ودلالية وإيديولوجية"(16). "بحيث تعبر عن العلاقات والتواترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث"(17) فالخط الأحمر (النزوح) هو الذي يفصل بين مكان اللجوء، والمكان الأليف، بوصفه عنصراً مهماً في تحديد واقع الشخصية ووفق هذا المفهوم، يصبح المكان الطارئ أحادي الدلالة، لأن المكان يتشكل من خلال التفاعل مع الكتل البشرية التي تودعه رغباتها وأحاسيسها ومصالحها، ولهذا تنشأ المعاني والدلالات المتنوعة والمختلفة للمكان.

وحين نألف المكان، نكون قد اكتشفنا تفاصيله للسيطرة عليه، وفي الوقت نفسه نخضع لهيمنته، وفي واقع الأمر ونحن نرصد الظاهرة المكانية يلجأ القاص عصام وجوخ إلى أبعاد المكان لتشخيص أفكاره، وتحميلها دلالات، قد تبعث على الدهشة والمفاجأة، ومثال ذلك ما جاء بصوت الراوي من الخلف: في أقصوصة (رحلة إلى القنيطرة)، "يتعرف داره بين أنقاض الدور، وداره محفورة في ذاكرته، يحفظها ركناً ركناً، هي الآن كغيرها من الدور، مهشمة، مقعدة أقعدتها (البلدوزرات) الإسرائيلية... يتقدم واجماً كئيباً يتوقف، لا

يصدق ما يرى... ثم يتهالك على حجر بازلتي منحوت، هو ما بقي من أحجار البيت المسروقة، يتمسك به بقوة... دموعه الغزيرة تكاد أن تنبع من عينيه، وكعادته يتجلد"(18).

حضور المكان في هذه القصص مكثف، وقوة الانحياز الموضوعي جليه، لا بوصفه بعداً من أبعاد الكائن فحسب بل لأن "حس المكان... حس أصيل وعميق في الوجدان البشري، وخصوصاً إذا كان المكان وطن الألفة والانتماء، وموئل الراحة والاطمئنان"(19). ولذلك لا تنفك الشخصية من العودة إلى المكان والاتصال به، وخصوصاً إذا كان مغتصباً كالأراضي المحتلة.

لأن المكان بالنسبة إليها موضوع يرسم الاتصال، وما انفصالها عنه إلا أمر مؤقت، وهكذا "يظل الانتماء إلى الفضاء المحدد واحداً من أهم وأول الروابط التي تصل الشخصية بفضائها"(20). ومن خلال رابطة الانتماء إلى المكان ومدى قوتها وضعفها، يمكن أن نتلمس ذلك من خلال المشهد الحواري بين الرجل وزوجته، في أقصوصة (حدث ذات ليلة): "يا بنت الحلال تذكري أننا نازحون، نفينا عن أرضنا ولا بد أن نعود... شقة صغيرة تأوينا وما كنا لنحلم بأكثر من هذا... هذا لا يعنيني... دبر رأسك.

لا يعنيك...؟ ألا يهمك أن يكون عندنا بيت؟ أم أن الشتات قدرنا؟ ومهما نأى النازح عن موطنه، تظل أوتار الحنين تشده إليه.

وقد يتجسد الانتماء بالأعمال الإبداعية عن المكان مثل هذه القصص، أو متابعة ما يجري في الجولان المحتلة من أحداث ومواقف بطولية يسطرها أهلنا الصامدون، وثمة فعاليات أخرى تعبر عن الحس الصادق الأصيل بالمكان ونستدل على ذلك في هذا (المنولوج) في أقصوصة (حدث ذات ليلة): "فما المسعف للطليق الأسير) للنازح المسحوق، من يخمد بعض ما بي من النزوح، البلدة كقريتي السليبة حسنة... آهلة بالسكان المحترمين... ألم تقرأ التحقيق الصحفي عن أهلنا الصامدين في المجدل ومسعدة وبقعاثا"(21).

المكان لدى الكاتب / الراوي، ليس حيزاً محملاً بالدلالات والرموز فحسب، وإنما هو هوية وقضية وجود، والعودة إليه ليست أمينة، تخفف من وطأة النزوح والتشتت، بل هي إرادة ووعي وعمل: ولعل أوضح مثال هذه المحاكمة للذات وإدانتها في محكمة الضمير والحق: كما في قصة (رحلة إلى القنيطرة): "كانت الدروب تنساب في الوهاد تتسلّق التلال... ذاك يمضي إلى شمال المنصورة، عين زيوان، عين الجمل، ومسعدة، مجدل شمس، وبانياس، هذا يسير إلى فيق بعد العال... هو ذا طريق الجويزة... الخشينية... الرفيق، الجوخدار.... ومن هنا إلى الشام إلى أم الديار... ويسترخي ... يطبق عينيه فترة... يروح في غفوة... غيبوبة... وكان شيء خفي... كالحلم.... كالطيف يهتف إليه: . من هنا...؟! أنا صاحب البيت... أنا العائد إلى عرينه . صاحب البيت...؟!... ها... ها... ها . نعم... وهل يعقل أن يكون بيت بلا مالك؟ . إن كلامك الغريب حقاً... وهب أنك صادق، ولديك البيّنة فلماذا هجرته كل هذه المدة؟ . كان لا بد من تركه... أجبرت على ذلك... ولم تكن العودة بمقدوري إلا الساعة عدنا تحت ظلال السيوف... طالت إقامتنا وارتفعت الراية خفاقة"(22).

إذا كان النزوح عن الأرض في رأي الكاتب محنة، فكيف يكون تجاوزها؟ فهو يطرح خيار القوة لاستعادة الأرض إلى أصحابها. للتكفير عن عقوق الوطن/ الأم، كما نتلمس ذلك من خلال الدالة السابقة، التي تخفي تحتها البنية العميقة / الدلالة.

جـ ـ علاقة الزمان بالمكان:

التداخل والاندماج بين الزمان والمكان ظاهرة ملحوظة، في قص جولانية، وذلك لأن الزمن بعدٌ من أبعاد المكان، ولا معنى له إلا بانخراطه في الظاهرة المكانية.

ووعي الإنسان والتصاقه بالمكان أكثر من وعيه والتصاقه بالزمان، لأن المكان مدرك حسي ملموس، بينما الزمان ظاهرة متعالية، لا يمكن القبض عليها، فهو يؤثر ولا يرى، غير أن الزمان يتبدى بالحركة والنشاط الدائبين، وهذه الحركة لا تتجسد إلا من خلال المكان، فالعلاقة بين الزمان والمكان جدلية لأن وجود أحدهما يشترط وجود الآخر.

انطلاقاً من هذه العلاقة، الجدلية المتداخلة، اجترح الناقد ميخائيل باختين مفهوم (الكرونوتوب) Chronotope، الذي يعبر عن نسق اجتماعي وثقافي، وهو ما يعرف (بالزمكان الفني).

وبناء عليه فإن ما يحدث في (قصص جولانية)، وهو انصهار علاقات المكان بالزمان. فالمكان الذي أقامت به الشخصية هو المخيم، وهو يحمل دلالات توحي بالفقر والبؤس والقذارة، والزمان هو زمان النزوح عن الأرض والتشرد والضياع، فالعلاقة بين الزمان والمكان هي علاقة انصهار في كل واحد مدرك ومشخص، أي المكان يدرك بالزمان والعكس صحيح، الزمان هنا يتكثف ويتراص، ليصبح شيئاً مرئياً، والمكان أيضاً يتكثف، ويندمج في حركة الزمان والموضوع بوصفه حدثاً أو جملة من أحداث وتاريخ، وعلاقات الزمان تتكثف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان، هذا التقاطع وهذا الامتزاج هما اللذان يميزان الزمكان الفني/ الجمالي.

هذا المقبوس يتيح لنا كيفية ولادة الزمكان في (أقاصيص جولانية). أبو نعمان نازح عجوز "حيث يقطن في حجرة يقاسمه فيها سبعة أطفال شاحبين وأمهم... يزداد تقوس ظهره تقوساً... يشد بأصابع يديه المرتجفة طرفي سترته المهترئة إلى الأمام.... غصة قارصة في بطنه... يتلمس مساحتها الخارجية ثم يمرر كفه الأيسر على جيب (البنطال)... أطمأن على وجود رغيف الخبز والجبنة... خرجنا من كل ما نملك... من كل ما ورثناه من الآباء والأجداد صفر اليدين... لقد سرقونا ولو استطاعوا سلبونا حتى جلودنا... ..."(24). كان يعمل خادماً في مكتب المدير.

لولاه... أطال الله عمره كانت عيشتنا مرة... يكفي أنه من وقت نزوحنا وحتى اليوم وأنا أعمل عنده... استبدلوني... استغنوا عني... كيف ومتى ولماذا؟ ويمضي... لا يلوي على شيء... وعندما دخل المؤسسة يتباطأ... يحدق ببصره إلى المدى البعيد... وتبتلعه لجة الزحام... (24).

فالزمان ـ هنا ـ لا يمكن فصله عن المكان، حيث "يشكل المكان والزمان في النص وحدة بنائية متواشجة، لا يمكن أن تنفصم عراها، إلا أن هذه الوحدة تبقى ساكنة ما لم تبعث فيها الحركة الدلالة والمعنى")(25).

فالمكان ضيق جداً، وضيع، والزمان: الفرار عن الأرض والتشرد والفقر والحرمان، فهما يشكلان نسقاً تعبيرياً عن الاجتماعي والثقافي والمادي. لأن كل منهما يؤثر في الآخر، فالنزوح حركة، والزمان هو نقطة التحول من حالة إلى أخرى، وهو بالتالي يفضي إلى مكان أو لا مكان.

أما العلاقة بين الزمكاني؛ (زمكان الألفة والاستقرار ـ زمكان التشرد والفاقة) فهي علاقة تباين وتضاد، وتفرز التوترات العنيفة، وتشوه السياق والمعنى.

ولا يزول هذا الاغتراب إلا بتغيير البنية الزمكانية للنازحين أي استعادة المكان إلى أصحابه، وحينئذ يتولد زمكان جديد وفق الترسيمة التالية:

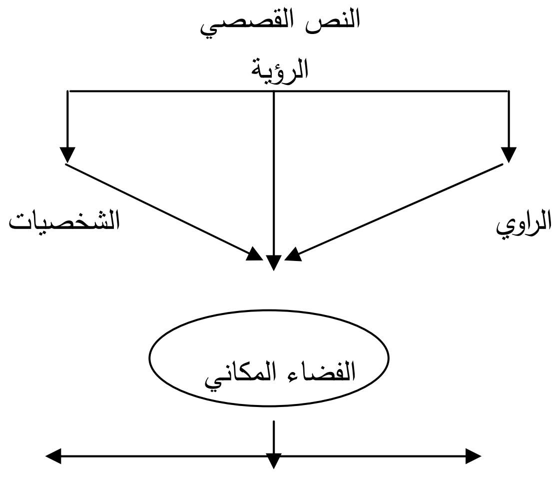


وتجدر الإشارة إلى أن الكاتب رصد واقع النازحين من خلال أحداث جرت في أماكن مختلفة سواء في الجولان أم على أرض الوطن... إلا أنه لم يستق الوقائع من تجمعات النازحين في دوما ومساكن برزة، وغربي المزة، ودرعا والمزيريب. وهي مادة غنية للقاص، وهذا مجرد ملاحظة عابرة وليست محاكمة...

د ـ مستويات الرؤية:

إن التجليات المكانية، ليست مستقلة عن الرؤية، بوصفها مواقف وتقنيات يوظفها الكاتب لتقديم المكان، الذي يتشكل من وجهات نظر،

والرؤية في الاصطلاح هي: "موقف يتخذه المؤلف من موضوع، أو شيء ما"(27). وإن هذا الموقف يتشظى تجاه الموضوع المرصود على المستوى المكاني إلى ثلاث رؤيات: ذاتية، موضوعية، ومركبة، وهذه الرؤى توضح العلاقات بين الراوي والشخصية من جهة، وعلاقتها بالمكان من جهة أخرى، كما يمكن أن تتوضح لنا من الترسيمة التالية:



رؤية مركبة (3)

من خلال العلاقات بين الراوي والشخصيات، يتضح جلياً بأن الراوي (الذات الثانية للكاتب)، تتطابق معرفته مع معرفة الشخصيات الحكائية، والأمثلة على ذلك كثيرة، نورد منها وجهة نظر الأمر من المكان الغريب وتداعياته (بم أكرمها؟ كيف أقوم بواجب الضيافة؟)... المشروب الوحيد الذي في حوزة مطبخها المماثل زنزانة فردية غير مشروب... تتساق وراء نعيمها الماضي (لو صحناً من لوزنا... من كرزنا في البستان الغربي أو سلة في سفح تل (أبي الندى)... لو... وتقوم (أم لطفي) قائلة سأمشي... لأستعد فعندنا الليلة حفلة خاصة...!.

فالرؤية ذاتية، وينهض المكان وفق هذه الرؤية بكل قيمه ودلالاته، حيث يكون الراوي مشاركاً في الفصل أي تقديم الحدث الذي تقوم به الشخصيات في المكان. ويرمز لها تودروف بـ الراوي = الشخصية.

وفي تداعيات الراوي وصف لمشهد الصخرة في الجولان "تلال كأفران ملتهبة... أرتال من الدبابات زاحفة غرباً... صواريخ شامخة موجهة، يد في بصره... يصطدم بصخرة وحيدة في أرض محروقة... (تجول عيناي في المواقع فلا تجذبهما إلا هذه الصخرة... تريان ما يسرهما وما لا يسر فتعودان إلى هذه الصخرة المعزولة، هذه الصخرة... شيء ما يشدني إليها...!.

الراوي، رغم كونه محايداً وخارج القصة، عليم يدرك ما يجري في داخل الشخصية، فقد اعتمد ضمير الغائب، ثم ضمير المتكلم، ثم ضمير المخاطب، إن المزاوجة بين الضمائر الثلاثة تقنية فريدة في السرد، وهي تجديد يؤمن مشاهدة الأحداث، ورسم الشخصيات من الخارج (هو) والداخل (أنا) وبالمخاطبة (أنت).

أما الرؤية . هنا . فهي تركيبيه، وفيها تتعاضد الرؤيتان، الموضوعية والذاتية، حيث القاص يهتم بالإطار الموضوعي للمكان فيقدم المكونات المكانية بأبعادها الطبوغرافية وتحديداتها الجغرافية ومع الاهتمام بعلاقات المكان بساكنه على مختلف الصعد، "لكون المكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه"(28).

وشاهد آخر على الرؤية الذاتية في قصة (باب اليمن): كما جاء بصوت الراوي من الخارج بضمير الغائب: "يا لروعة الأودية في (الخيمتين) على جنباتها القرى وديعة مثل الظباء... القلاع المحصنة والدور قوامها حجارة منحوتة كما هي حجارة القنيطرة وصلبة صلابة عزائم أهلها... راعيات كالأقمار كأنهن اللائي في الجولان كالمها يقفزن... الطيور كأنها الطيور في الجولان صغيرة... كبيرة..."(29).

ينهض المكان وفق رؤية ذاتية، ويتحول إلى لوحة أو شاشة لمشاعر الواصف وعواطفه ونفسيته وأفكاره، وقد جاء مغلفاً بسمات رومانسية، ويغيب الإطار الموضوعي (الطبوغرافي) للمكان ليبرز تلك العلاقة المسكونة بالأسرار والغموض بين الشخصية والمكان

"فالرؤية هي التي ستقودنا نحو معرفة المكان وتملكه، من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوي ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه"(30).

ولوحة أخرى يقدمها الراوي عبر شريط من الذكريات في ظل دار منكوبة: "تلوح له التلال البعيدة السيرة كأشباح سائرة بغير هدى، تنتقل عيناً في قمة تل أبي الندى (المنشآت والأجهزة والهوائيات المادية باتت

تجاور المزار، الذي كثيراً ما تحلق حوله الناذرون متبركين... ناحرين الكبائش والخراف... الأبقار الجولانية كانت هناك، على السفوح المشعبة... اختفت كلها... كروم العنب... أشجار الزيتون أيبست (الجوبة) الخصيبة هل أمحلت هي الأخرى؟! وكم حرقوا أشجار السنديان والسماق والتوت البري، جارتها (الدلوة) تراها صادروا أحجارها أيضاً؟ كانت هناك عين زيوان الغالية، هناك المشتل الزراعي، ومعرض الكرميات... كان حافلاً بهبة الرحمن في روابي الجولان الزاهرة... هكذا الرجال والناس كانوا يرقصون... أعراسهم أعراس، شاباتهم أقمار فاتنات أقوياء كالنمور... كانوا ينحتون في الصخور، يزرعون القمح والشعير والذرة ويقطفون اللوز والبرقوق والزهور... يحصدون على إيقاع المناجل"(31). ومن خلال هذا الوصف الذاتي، تتجسد شعرية المكان وأنسنته.

من خلال هذه النماذج يتبين للقارئ بأن علاقة الشخصية بالمكان ليست طارئة ولا هامشية وإنما هي في الصميم.

من الجدير بالإشارة إلى الموروث الشعبي في هذه المجموعة القصصية، حيث قدم الراوي صوراً من العادات والتقاليد الدينية والشعبية كذبح الخراف للنذور والأعراس، والأغاني والأهازيج وهي تشكل وجدان معظم أهالي الجولان، وهو موروث منفتح على الآخر وهو يجسد وحدة الإنسان الجولاني بخاصة والعربي السوري بعامة. وهذه الإشارات تمنح المكان نكهة محلية تسهم في جماليته وخصوصيته.

التركيب:

أقاصيص جولانية تتيح للقارئ أن يتلمس تضافر الجمالي والأيديولوجي والانحياز إلى المكان الميتافيزيقي والأيديولوجي، فسحره جذاب وجمالة مطلق، ليصل إلى حد التلاشي والذوبان معه، ومن هنا يمكن تفسير الألم والقلق اللذين ينتابان الكتابة عند عصام وجوخ وخصوصاً هذا السر الدفين الذي تخبئه صخرة الجولان... وهو الذي يضع القارئ موضع التساؤل، ولكن هذا اللغز الغامض سرعان ما أجابت عليه الشخصيات والتي تتحرك في فضائها المكاني...

. أن يكون لهذه الانشراخات والتصدعات التي يتعرض لها المكان صدى وألم ممض في كتابات عصام وجوخ كتعبير عن محنة الروح إزاء المكان المحتل.

وما دام المكان هو المنقذ الناجي، فلا بد أن تصبح الكتابة القصصية سيرة وذاكرة للمكان يتنفس بها بكائناته وحيواته ويعلن حضوره، تجليات المكان تبدو بقوة من خلال العلاقات المكانية التي تتجلى على الصعيد الفكري والجمالي، لأنها أفرزت دلالات متعددة، عكست سمات المكان وساكنه، باعتبار التطابق والانسجام والتنافر والانفصام عبر مفهوم التقاطب والجدل.

. ولا بد من الإشارة إلى سطوة الإيديولوجي، الذي يعد مكوناً من مكونات السرد بعامة وعند عصام وجوخ بخاصة، ترفدها الذاكرة الخصبة.

أقاصيص جولانية ذاكرة يثقبها الألم، وجراحات النفس، وهي تبحث عن المكان في ليل يتخثر فوق الطفولة، فيدخل في عراك بين الغربة... والكتابة والإنسان، فأين يجد نفسه؟

إن السكوت عنه في هذه القصص، يعدّ باعتقادنا . أحد أبرز ملامح المكان، إذ إن إغفال المخيم وتجمعات النازحين قلل نسبياً من تجليات المكان، لكون المخيم يحمل دلالات زمكانية تسهم في تشكيل المكان وساكنه....

***

مصادر الدراسة ومراجعها

(1) . المنجد في اللغة والأعلام، ط29، بيروت: دار المشرق 1986، ص111.

(2) . عصام وجوخ، أقاصيص جولانية، دمشق:دار السلام 2001، ص16.

(3) . عصام وجوخ، المصدر نفسه، ص20.

(4) . عصام وجوخ، المصدر نفسه، ص17.

(5) . إدوارد هال؛ "علم المكان"؛ ترجمة بسام بركة، مجلد العرب والفكر العالمي (بيروت)، ع2 . ربيع 1988 ربيع 2 ص71.

(5) . إدوارد هال؛ "علم المكان"؛ ترجمة بسام بركة، مجلة العرب والفكري العالمي (بيروت)، ع2 . ربيع 1988 ربيع 2 ص71.

(6). عصام وجوخ، مصدر سابق، ص35.

(7) . سعيد يقطين، قال الراوي، ط1، بيروت . الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1997، ص243.

(8) . عصام وجوخ، مصدر سابق، ص37.

(9) . عصام وجوخ، مصدر سابق، ص31.

(10) . عصام وجوخ، مصدر سابق، ص37.

(11) . عصام وجوخ، مصدر سابق، ص83.

(12) . عصام وجوخ، مصدر سابق، ص28.

(13) . عصام وجوخ، مصدر سابق، ص84.

(14) . عصام وجوخ، مصدر سابق، ص87.

(15) . عصام وجوخ، مصدر سابق، ص36.

(16) . بوري لوتمان، مشكلة المكان الفنـي؛ ترجمة سيزا قاسم، ضمن كتاب (جماليات المكان) مجموعة من المؤلفين، ط2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1988، 18.

(17) . حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ط1، بيروت . الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1990، 33.

(18) . عصام وجوخ، مصدر سابق، ص83.

(19) . محمد الشوابكة، دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، مجلة اليرموك، مج9، ع2، 1991، ص31.

(20) . سعيد يقطين، مرجع سابق، ص237.

(21) . عصام وجوخ، مصدر سابق، ص64.

(22) . عصام وجوخ، مصدر سابق، ص86.

(23) . ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف الحلاق، ط1، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1990، ص15.

(24) . عصام وجوخ، مصدر سابق، ص43 . 44.

(25) . أحمد عبد اللطيف، "الزمان والمكان في قصة العهد القديمة"، مجلة عالم الفكر، مج16، ع3، أكتوبر 1985، ص82.

(26) . عصام وجوخ، مصدر سابق، ص37.

(27) . سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1985، ص221.

(28) . حسن بحراوي، مرجع سابق، ص32.

(29) . عصام وجوخ، مصدر سابق، ص91 . 92.

(30) . عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران: أشكاله ووظائفه، ط2، صفاقس: دار صامد للنشر، 1992، ص91.

(31) . عصام وجوخ، مصدر سابق، ص84 . 85.

د. فرحان اليحيى / سورية

***

يمامة الكلام:

تبوح بأسرارها(*)

إذا كان أرسطو لا يرى في النّظم مقياساً وحيداً للتمييز بين الشعر والنثر فإن، قدامه بن جعفر "يرفض قبول النظم معياراً وحيداً للتمييز بين الشعر والنثر فيقول: "إنمّا سُمي شاعراً لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره... فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعرٍ وإن أتى بكلام موزونٍ مقفّى".

وبتوضيح أكثر براعة وسهولة يحدد ميخائيل نعيمة . في غرباله . علاقة الشعر بالوزن والقافية فيقول: "فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورات الشعر، كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورات الصلاة أو العبادات. فربّ عبارةٍ منثورة جميلة التنسيق، موسيقية الرّنة... كان فيها من الشعر أكثر ممّا في قصيدة من مائة بيت.

ما أودّ قوله هنا . ويمامة الكلام بين يدي . أن خروج ميخائيل عيد على تقاليد القصيدة . عمودية كانت أم تفعيلة . لم يأتِ من فراغ . كما يبدو لقارئ شعره، ولم يأتِ من نزقٍ مزاجي أو نزو كتابةٍ لمجرّد النزوع إلى التغيير فحسب، أو الانتقال من شكل فني إلى آخر. إنما كان الأمرُ أبعد من ذلك. فهو نقلة نوعية نحو حرية الفنان، تتحرّك في إطار فكري لا يستسلم لسكونية الأشياء، ممتلئاً بتجربة إنسانية ذات بُعدٍ كوني في معظم مفاصلها... منتقلاً بها إلى تجربة شعرية ذات خصوصية إبداعية... يمكن إلقاء الضوء على بعض جوانبها عبر مجموعته الشعرية "يمامة الكلام" الصادرة في دمشق عن وزارة الثقافة عام /2000/م.

1ً . تلدُ القصيدة حواراً بمرارة أحياناً، وبتفاؤلٍ حذر أكثر الأحيان، فالعالم الذي يحاوره الشاعر مشغول باللهو والقتلِ والحروب، والشعارات، وابتكار تكنولوجيا تحيل الإنسان إلى رقم... أو شيء.

والشاعر . إزاء هذه التشيؤ . لا يملك سوى مفردات الشعر... طقوسه وهواجسه، مشغولاً بالحب والغضب في آن. ناشداً الخروجَ من نفق العتمة إلى ضوءٍ يُشيع الحياة بكل تفاصيلها اليومية والكونية؛ يقول:

. يقول لي الضوء. أنا أنت!.

ابتسم وأمضي حزيناً في الظلام.

يرقص الضوء مرحاً.

أسمع هسيس اشتعال خلايا جسدي...

يتوهج خيالي

أرى دَمي سيلاً من الحِمَم

يتدفّق كأنهارٍ كونية

في ربوع مجرّات شاسعة. . ص19 .

صوت اشتعال الجسد هنا يوقد خيال الشاعر ويحيلهُ إلى هواجس حادّة تولِّد حالة إبداعية تعانق الكائن البشري في أصقاع الكون بتفاؤليةٍ ملوّثةٍ دائماً بثقل الخراب في الواقع: يقول:

. ممالكي تنهض من خرائبها

تلمسين يدي برفق

نطير مثل حمامتين

تبحثان عن عشٍ

خريته أمطارُ

السنوات الغابرة . ص21 .

ومن ذلك الخراب... يستنبتُ الشاعر أشجاره... يرويها بسيلٍ من أسئلة الكون، وبقليل من التمرّد، وبكثيرٍ من الوعي المدركٍ لجدلية الموت والحياة. يقول الشاعر...

. تغسلُ أمطارك شجري...

المثقلِ بالغبار والهباب.

تسيل ساقية من المياهِ الرمادية،

يرتشفها التراب فيلد زهراً وشوكاً

أسألهُ: كيف...؟

يتمتم: هي الدنيا

درب إلى الموت/ وباب إلى الحياة

فلا تقيسوا الأشياء/ بمقياس مشاعركم . ص21 . 22 .

2 . تتسع رؤية الشاعر لتشمل الوجودَ كلّه... فتتوالد الأسئلة:

أسئلة الشعر... والحياة. أسئلة الكون المزمنة منذ جلجامش وإلى الآن. يقول الشاعر بشيء أقرب إلى النثر الرفيع منه إلى الحالة الشعرية الخلاقة:

. أبني نظريات واضحة/ على معطيات غامضة

أقفز من الشّك إلى اليقين/ فوق هاوية

مزروعة بأشواكِ الأسئلة.

نلاحظ هنا أن اتساع الرؤية الفلسفية عند الشاعر، كحالة وجدانية واقعية مبنية على الشك للوصول إلى اليقين عبر دروب مزروعة بالأسئلة الشائكة. هذه الحالة . كما في معظم قصائده المشابهة . نمت خارج الحالة الشعرية. وفقدت توهج العبارة والصورة أمام رؤية فلسفية تؤرّق الشاعر وتسكنه بأسئلتها المزمنة.

لذا ستظل تلاحقه أسئلة الشعر فأحجية غامضة... تتوهج بالصورة والدلالة واللغة والفكرة العصية على الاكتشاف... لتؤكد جمالية القصيدة في العديد من قصائد المجموعة. يقول الشاعر:

. ألهث وراء القصيدة/ فتبقى نائية
تسمعني الريحُ/ فتهدأ وتصغي،
يخيل لها أن لهاثي هو الشعر...
ويبقى الشعر مستعصياً . ص 65 .

وتبقى أسئلة الحياة لديه كالنزيف الحي. يزركش أيامنا، ويزيد من تفاصيل حياتنا غموضاً وشوقاً على المعرفة... يدفعنا فضول أبدي نحو اكتشاف ماهية الحياة والوجود.

كل ذلك تجلّى في معظم قصائد المجموعة فانطبعت بها، وتألقت بوعي فلسفي وجمالي... باحثة عن الفكرة بكل ما تحمله من دلالات نفسية واجتماعية وفكرية... لذا جاءت الصورة الشعرية في معظمها صورة ذهنية تميل إلى التعبير الدلالي عن موقفٍ فكري... فلسفي... ينشدُّ إلى حركة الواقع من خلال الذات الإبداعية لدى الشاعر، عبر حالة من التوحّد بين العام والخاص كما في قصيدة "كلمات غير متفائلة" و"فراغ" و"ميراث" وغيرها من القصائد القصيرة جداً، مثل: "ابن سينا . بلاغة . مأساة . شكر . خجل... الخ.

3 . يبحث الشاعر دائماً عن عوالم شعرية تحقق صيغتها الفكرية على نحو من التأمل الفلسفي، عبر جملة شعرية منتقاة ومفتوحة على عالمها الروحي مبتعداً عن الإبهام والإغراق في الغموض المجاني، فجاءت قصيدة ميخائيل عيد قصيدة موقف... يشدّها النزوع إلى خلق حالة إنسانية أكثر عمقاً ودلالة منشغلة بالتعبير عن ذاتها المتوحدة بذات الشاعر، مبتعدة عن الدهشة عبر نزوعها الإيديولوجي المصاغ شعراً كتلك القصيدة التي صاغت المقولة الفكرية التي أطلقها لينين بعد انتصار الثورة: الاشتراكية تعني الكهرباء... ورددها ثلاث مرات: لكن إحساس الشاعر ورصده لحركة التطور المذهلة في العالم، اكتشف أن الأقوياء ازدادوا غطرسة والفقراء ازدادوا جوعاً وموتاً رغم كل هذه الانجازات الخرافية يقول:

. رأيتُ الأسلاك تنجز أعجوبتها
يتكهرب الكوكب كلُّه
يزداد الأقوياء غطرسة/ ويموت الفقراء
تحت عيون المصابيح المتألقة. . ص 54 .

وكأنه يشير إلى خللٍ قاتل في مسار الثورة... وانحراف عن المبادئ الإنسانية التي قامت من أجلها، فكرّسته . بدلاً من ذلك . التمايزات الطبقية في المجتمع واتسعت المسافة بين الطبقات بشكل هرمي... وحين أنعمتُ النظر . يقول الشاعر . رأيت الكلمات الكبيرة: الوطن، الكرامة، الحرية، تختبئ بكل بهائها وراء الكلمات الرّثّة: لقمة، مأوى، ملبس.

إن هذه المقولات الفكرية المهمة تزداد حضوراً في عصرنا الراهن ويبدو أنها لم تعد تخص مجتمعاً بعينه.. إنما تخص كافة المجتمعات البشرية برمّتها . في عالم أحادي الجانب... يجتاحه الأقوياء بغطرستهم ووحشيتهم، بعد أن سخّروا كل قوى الطبيعة الخيّرة لمصالحهم الشريرة... في قمع الشعوب المستضعفة وإفقارها أو قتلها.

وكثيراًَ ما يميل الشاعر إلى إطلاق أحكام علمية واقعية في هذا المجال لها علاقة بقانون تطوّر المجتمعات كقوله:

ـ من غير إيمان يتعثّر العمل

ومن غير شك يتعثّر التطوّر... ـ ص52 ـ

هذه المقولات الفكرية أغرقت بعض قصائد المجموعة بالنثرية العادية عبر خطاب إيديولوجي، أبعدها عن لغتها الشعرية وأفقدها حالة الإدهاش والتخيّل والاكتشاف عبر الصورة والرمز والدلالة.

والأمثلة ليست قليلة على ذلك كقوله في قصيدة: "تحدّ"

تقولون:

"تتحدى الزمن بما نبني"

يمر الزمن على ما تبنون/

يصدأ الحديد ويتآكل الحجر. ـ ص28 ـ

أو كقوله في قصيدة "الأمريكان" التي لا تتجاوز أربع كلمات بتوسطها حرف جر:

ـ يبيدون الشعوب

في سبيل الديمقراطية. ـ ص 40 ـ

أو كقوله في قصيدة "بلاغة" بما تحمله من لغة خطابية مطالبة اقتران الأقوال بالأفعال:

ـ كلامكم بليغ أيّها الخطباء/ لكن الأمة

تحتاج إلى صدق مواقفكم. ـ ص87 ـ

على أن القصيدة تتوهج لدى ميخائيل عيد حينما تخرج من إسارها الإيديولوجي والفكرة الذهنية المسبقة، عندما تطرح أسئلتها على الكائنات بشغف الناسك في محرابه متماهية مع النثر الرفيع في تراثنا العربي بتوهجها النصّي... لغة... وصورة متنوعة، وفضاءً صوفياً معاصراً منفتحا على الحياة. تقول القصيدة:

ـ كيف أجيب على أسئلة الكون

وأنا لا أعرف ما يحدث في أعضائي؟

تتقاذفني نواميس العالم

وتستبدّ بي ضرورات جسدي.

يقودني قلبي إلى سكينة اليقين

ويرميني عقلي في مياه الشّك الباردة

أصرخ في سمع العالم: / لماذا جئت؟.

ويستمر هذا القلق الوجودي بشيء من الإشراق الصوفي... ليجعله معاصراً عبر أسئلة الوجود المتوحدة مع الذات الإنسانية... على نحو من التأمل الفلسفي تجاه الكون والإنسان، طبع معظم قصائد المجموعة كقصيدة:

ـ أصوات ـ فراغ ـ اعتدال ـ سطوع... الخ، وصولاً إلى "مراثي الكائنات" حيث نلمس حضوراً "جبرانياً" لفكرة الخلود عبر حالة التقمّص أو التناسخ:

تقول القصيدة:

. تتحقق ذاتي بالغياب...

أيّها القدر المخيف!

إلى أن يقول:

. غيابي عن هنا/ هو حضوري هناك

ومنذ حللتُ في المكان: حلّت فيَّ الأمكنة كُلُّها

أنت الدائرة!

تخرج الأشياءُ منك إلى ذاتها/ وترجع إليك

4 . إضافة إلى ما ذكرته في متن هذه القراءة من تنوّع في بناء القصيدة وأغراضها الشعرية لدى ميخائيل عيد... لابدَّ من الإشارة إلى النزوع القصصي في بعض قصائده، وهو ما يمكن أن نسميه "القصيدة القصة". بحسب إدوار الخراط(*) التي تعطي للقصيدة أولوية البناء الشعري، بمعنى أن تنمو عناصر القص لصالح البنية الفنيّة للقصيدة: في التكثيف والانزياح والإيقاع الداخلي في البنية السردية التي ينبغي أن تحافظ على روح الشعر للتمايز بينها وبين "القصة القصيدة" كما يرى إدوار الخراط . التي تعطي الأولوية للبنية السردية في القص بعيداً عن الابتذال والتقعّر... وعبر علائق لغوية سردية جديدة تحافظ على روح القص، معتمدة على الاقتصاد في اللغة... والانزياح، وعناصر شعرية أخرى.

إن "القصيدة القصة" لدى ميخائيل عيد . اقتربت . بمستويات متفاوتة . من هذا التمايز، وحققت معظم شروطها في عدد من القصائد، كما في قصيدة "مشهد":

جَرْوٌ وَلَدَتْهُ كلبةٌ شاردة.

وطفل حافي القدمين

يسيران تحت المَطر

الطفلُ يدسُّ يديه تحتَ حزام سرواله المرقّع

كما يفعل القادة الظافرون

فخوراً بأن جرواً يتبعه

والجرو يبصبص مسروراً لأنه وجد رفيقاً يلعب معه . ص157 .

إلا أن هذا المصطلح لا يزال يحمل إشكالياته بارتياب. كقصيدة النثر تماماً ذات الإشكاليات الكثيرة والمتنوعة والتي لا يزال الاختلافُ قائماً على هويتها... ووجودها... وبنيتها الفنية... الخ.

5 . هناك أيضاً في المجموعة قصائدُ لا تتعدّى سطرين أو ثلاثة أسطر، تطلق حكمةً أو عظةً أو تساؤلاً، أو تعبر عن طفرة شعورية. شكّل معظمها عبئاً واضحاً على المجموعة لنثريتها العادية. ولعدم إدهاشها الفني والفكري... نظراً للتداول الممل أحياناً لتلك الأفكار التي تطرحها هذه المقولة أو تلك في حياتنا اليومية كقصيدة "الأميركان" على سبيل المثال لا الحصر، التي تقول:

. يبيدون الشعوب/ في سبيل الديمقراطية . ص40 .

أو كقصيدة خجل:

. تخجلون من فقري/ وأخجل من غناكم . ص90 .

وفي المقابل لهذه الحالة تحقق الومضة الشعرية أو اللحظة الشعرية شرطها الفني في النادر من قصائد هذا النوع في "يمامة الكلام" كقصيدة "ظلم":

. أقسى ما في الحياة/ لهفة امرأةٍ تنتظر رجلاً

لا يأتي.. . ص91 .

وكما في قصيدة وصية:

. ضعوا معي نظارتي في القبر

فأنا أريدُ أن أرى وجهَ الموت جيداً . ص39 .

أخيراً... إن أجمل ما يختتم به الشاعرُ بوح "يمامة الكلام" هو الإحساس بنبض الحياة. تضيئه شمس الحقيقة الساطعة رغم جدران الزيف وظلمات النفاق، فيرى فيضها البهي وهي تتحوّل إلى أغنيةٍ أبديةٍ لهذا الكون الذي لا زال يحمل أسراره المستحيلة وأسئلتَهُ المدوّية في رحاب الزمن الذي لا نهاية له:

. تبزغين أغنيةً

وتسطعين صلاةً

تَُوجع جفني البروق

فأغمض عيني

وأرى فيضَ بهائِك. . 215 .

....

(*) . الكتابة عبر النوعية . إدوار الخراط . دار شرقيات . القاهرة . ط أولى، 1994.

السويداء 2004/7/10

الكتاب: يمامة الكلام . شعر

المؤلف: ميخائيل عيد

الناشر: وزارة الثقافة . دمشق 2000

محمد رضوان- سورية

****

الشاعر عبد الله باشراحيل في ديوانه "المصابيح"....

بحبر الضوء يشعل النفس ويكاشف الإنسان

حين يأخذ الشعر شكل تفجرات نورانية. وصهارات من براكين النفس. وحتى مشهديات تشكيلية. يكون الشاعر يساور ويسارر الإبداع في مكنونات جسده وروحه. ويكون كمن يجول الكون الصغير للإنسان، حيث فيه انطوى الكون الكبير. ويكون كمن يترجم الرؤيا في مجاهدات الروح ومكابداتها للتعبير عن نفسها، وعن موازينها الثقيلة أو الخفيفة. في جدل القصائد بين السلب والإيجاب. لطرد القبح والشر من العالم.

لابد من الاعتراف به والإشارة إليه. ولتمكين الخير. لابد من الإفصاح عنه والدفاع بقوة عن ملكوته الذي هو هبة من الله. ونعمة من نعمة. والشاعر الذي يحتفي ويحتفل بالإنسان أي احتفاء وأيما احتفال. لابد وأن يتطارح وشائج القربى. وأصول الخلق الواحدة. وفكرة المساواة والعدالة. الناس سواسية كأسنان المشط. ولابد أن يتطارح القناعة وبساطة العيش والابتعاد عن الغلو والتطرف. ولابد من معرفة الأعداء لمعرفة أنفسنا، كذلك يمني الشاعر الإنسان بالحب والجمال. والسكينة. حيث قصيدة سكينة هي الوحيدة من بين ثمان وأربعين قصيدة معرفة عناوينها بالألف واللام. لذلك يتوخى السلام والسكينة للإنسان. بينما يضمر الحب، ويتغنى بالجمال. ويتطارح الشك والريبة. اللذين يفضيان إلى الإيمان. إن للشاعر حرية التعبير. وما عنوان المجموعة المصابيح. سوى للدلالة على الكشف والاستبصار والإضاءة على شؤون الإنسان وشجونه. وعلى إشكالاته والتباساته في العالم، حيث يستقرئ أحواله ومقاماته ومقابساته. كما يعرج على العقل والعلم، يعلي راية الإبداع الإنساني في الشعر. ونحن نعرف مصباح الفيلسوف اليوناني ديوجين، الذي كان يحمله في الظهيرة. وحين سئل لماذا؟ قال أبحث عن الإنسان. وهو معلم الإسكندر وكان يقيم في برميل. وحين بدأ الإسكندر بغزو الشرق. ذهب إليه يسأله. فما أجابه سوى بأن يزيح من مكانه لأنه يحجب عنه الشمس..

هذا مصباح ديوجين. فكيف إذا كانت مصابيح الشاعر عبد الله باشراحيل بالجمع كم ستضيء. وكم ستكشف من سبل وطرق ومواقف محطات. وآراء وحدوسات. وأفكار وحكمة. وهواجس وظنون. وكأنه ينجم في أعماق النفس البشرية. ليرصد الزمان والمكان. وأحافير الجسد والروح. ويطل على الحب والرغبة. ويناقش الأحاسيس والمشاعر. عبر قصائد خاطفة. قصيرة. أو متوسطة الطول. بين صفحة في اللحظة وصفحتين وثلاثاً. وكأنه يريد أن يستعري ويستعرض المشهد الذي يرغب رسمه وتصويره. وتخيله وشعرنته. وربما الحلم به أو انتزاعه من الداخل. وكأن اللغة صهواته التي يخوض سباقها. ورهانه الرابح على التعبير الشعري الآسر، الساحر والغامر، وفي مغبة ازدحام القول والقصائد. يرجع إلى أفران النفس البشرية. وصهاراتها. ويستخلص منها نجاوى ما يريد البوح به والدلالة عليه. وحتى تسميته. ومعرفته. في جمعه وانفراقه مع كل اللمح واللمع التي يخدمها ويستخدمها في القصائد. للتبليغ عن جيشان الروح بالشعر. وعن ترويض اللغة. ومراوداتها الشجية الشهية التي تصير طوع بنانه. ويصير طوع بنانها. فكأن لغة الشعر تتبادل والشاعر الغرام والبث والشكوى. والضراعة. والاعتراف والنجوى. فتقوله ويقولها. دون اختلاف على مبتدأ القول أو منتهاه.

وكأن هندسات الشاعر المرئية واللامرئية في جواهر قصائده ومراياها. تفيض به إلى بحرات. ومحيطات متماوجة متلاطمة وفضاءات لا حصر ولا حدود لها. وكأن زبدة قول الشاعر. هو حرية الكائن وتوازن حياته في العدل والاعتدال. لذلك ينشد الأخوة، والنبوة، ووجه الأم. وينشد عطر الحب وعطر المرأة. ويذم الكبر والتكبر، والظلم، والسخرية والعدو، وغير ذلك من مظاهر الغلو والشذوذ. إنه يترسم خطا العظام في النظر إلى الكائن مخلوق الله وصورته على الأرض. والمؤتمن على الحياة. ألا يفسد فيها وألا يطغى.. وهكذا يكون الإيمان ناظمه. والعقل مرشده، والحب مأمله. والعلم مورده. والتطور الخلاق في الإبداع الشعري تيمته وعلامته..!

وكأن الشاعر عبد الله باشراحيل يخوض غمار المجهول الإنساني، مستهدياً بمصابيحه ليكشف أسرار هذا المجهول. في أعماق النفس، وكأنه مكلف ويرى رؤيا شعرية. يتشاطرها مع نفسه ومع الإنسان. منبعها ذاته. ومصبها الإنسان. وهي من الرقة والعذوبة والافتتان. بحيث نتماتع بقراءتها وتذوقها. وننتشي بنشوة الفن، ونطرب للجمال. ولانسراح اللغة والمشاعر فيها. ولهذه المائية التي تحتكم أو تتغلب على العناصر. ولديه قصيدة البحر. وقصيدة للنوم والحلم. لكن المقامات التي يتشاعرها. ويخصها بقصائده. مصابيحه. غفيرة. وهو يتفتقها. ويبتعثها. ويتألق فيها، ويضيء. وكأنها اختلاجات تبص وتلتمع. وتتراءى من خلف السجف والسحاب. لأنه يحدسها. ويعول على الفطرة والغريزة فيها. فهو شاعر مطبوع. لديه طاقة القريض أنى شاء وكيف شاء. وهو يلجأ إلى سبحاته هذه بالشعر وطرائقه. مازجاً الأبيات الكلاسيكية مرة. ومرات القصيدة الحديثة. وهو حتى في الكلاسيك إبداعي وليس اتباعياً كما يقال، فسجيته، وثقافته. تتصاهران في شعره. مع الوصول إلى سحر اللغة وجمالياتها التعبيرية. لذلك تأتي قصائد المصابيح من بنات أفكار الشاعر وكأنها ولدان مخلدة. والأمر لديه تأمل الأحوال والعالم. ومقارأة ومكاتبة النفس تجاهها. إنه يشتق ذاته الشعرية. يساورها ويحاورها ويسائلها. ثم يلائمها ويلحمها ويلغمها في القصيدة، وهكذا دواليك في القصائد. وكأنه محلل نفسي يتقصى الأقاصي. ويستحضر الغياب. ويداور السجايا والطبائع. ويناور الأرواح. بدججها ويساعفها بالشعر الذي يجده الدواء الناجع للإنسان من الأدواء التي تخلفها الحضارة على جسده وروحه. ولحمة اجتماعه. إنها قرعة الشاعر واقتراعه في الوجود والعدم. وتفكيك الزمن الآلي والإنساني والشعري. وضرب في متاهات في الوجود والعدم. وتفكيك الزمن الآلي والإنساني والشعري. وضرب في متاهات وهاويات الصيرورة البشرية. حسب الرأي الذي يقول أن الشاعر والمؤرخ والسياسي الحقيقي. يستطيعون قراءة دخيلة الإنسان بلحمة واحدة. وبصيرة نفادة..

وليس أقل من الحكمة والاحتكام إلى الشعر في مغالبة العالم. ومبارزته. عبر دراما الفعل الخلاق. وعبر الاسترسال والاستبسال في القول الشعري الزاخر الزاخم الذي يتعازف إيقاعات الإنسان. وطبائعه، وميوله ورغائبه. وكأن مجاوره. أو المستوطن والنابت المزدهر فيه. يحرك مواجد القلب ومواجعه. ويطمي كالسيل حتى يغمره. وهل أجمل من الاغتسال بنيران الشعر. والاستدفاء بثلوجه. إن انقلابات الشعر في اشتجارات واحترابات القلب، وهو يعترك العالم. ويصطخب ويصطرع فيه. وذلك قدر الإنسان الكفاح في الحياة. وقدر الشاعر الذي يرصد هذه الحركة الحيوية المتوترة المتواترة لهذه المعالم والتطورات. والطرز الحياتية والمعرفية التي يتلبسها الكائن ويتشاكل فيها. ويتوق إلى التحرر والخلاص من ربقة سلبها. والتحويم والتحليق على أجنحة القصائد وكأنها أجنحة الملائكة في إيجابها المتجلي..!

وكأن قصائد المصابيح حالات ومقامات شعرية. ومطارحات واجتراحات. وكأنها مناخات غامرة. وجواءات ساحرة. تضرب موضوعاته في الصميم باحثة عن الجوهر. أو مقاربة له. في المس والتطواف الشعريين. والشاعر في يقظاته وصحوه. يبرم الشفق والغسق من حولها. الليل والنهار.الوقت وسرابات الوقت.

لأنه يضيئها ويستضيء بها. ويفضي بأشواقه فيها. ويستحث مدامعه. ومسامعه. يتنافدها ويتناضخها. وكأنه يريد العبور إلى أبعد من المكاشفات والاستبصارات. وإلى أبعد من الحياة والموت. حيث يصل القيامة والجنة، بعد تأكيد لقداسة الحياة. وللأخلاق والإيمان، والتوازن والعدالة، واستطراد للعلل النفسية والمادية. ونبذ لها. وإطراء وإغداق الجاذبية على الجماليات، وعلى الحب. وعلى أجمل ما في الكون . بعد الله . المرأة المحتشمة الحنون الأم المانحة المعطاءة.

إنه يهدي المجموعة إلى عمته مريم التي عرف منها أبجديات الحب. أي يهديها إلى امرأة عرفاناً بالجميل، وهو يتوسع في الحب من الحب الشخصي إلى الحب الإنساني العام. المحبة بمفهومها الواسع. وهذه تتفشى وتنتشر في نسيج القصائد وتفوح كعطور طيبة تفرح النفس وتفرجها، وهو يقول العطور والزهور في قصائده ويقول الألوان. والنكهات. الأحاسيس والمشاعر، الوقائع والأحلام. وإن كان يؤسس قصائده على الحدوثات الواقعية. وعلى التسميات والماديات. فسرعان ما يسحبها إلى التخييل. ويغسلها ويغتسل معها بالضوء والنور والأثير..!

لاشك أن قصائد المصابيح عبارة عن ومضات إنسانية، تتواقف وتتواقع من خلال اللحظات والثواني. الدقائق والساعات. مع النبض في الجسد، وخفق واطصفاق الدم وتجوابه في ظلمات الأعراق والشرايين. حتى أنه يسبر فيها حالة النوم، ويستكنه أسراره وأحلامه. كما يقصد الكآبة والخوف. الغربة والحرية. النظام، الصبر والصفح الغيب والسر. وكأن عناوين القصائد متكآت من سندس واستبرق لها. حتى يستدخلها الشاعر في متن القصيدة أو في هوامشها. وهو بالتأكيد يتداخل القصائد ويتخارجها من عمق أعماقه. ومن قيعانه الموازاة بالشعر، ولغة الشعر، وبلاغاته ومجازاته. وفصاحاته. ومكاشفاته، وحميميته واحترامه. وشبقه الموسوم باستثمار شحنات اللغة. وطاقتها المرئية واللامرئية على التسديد والاستحضار. وعلى التبديد والتغييب، في اختلاجات وتلجلجات مديدة ومكينة. ويوسع فيها الشاعر أفق القصيدة. وأفق الموضوع ويجترح فضاءات خاصة لم تكن موجودة. لذلك يجترح قصيدة اللاشيء. كما قالت الفيزياء. لا شيء يفنى، ولا شيء يخلق من العدم. والشاعر يرى أن هناك شيءاً دائماً. واللاشيء كلمة افتراضية. ومازال العلم يضرب في المجهول لمعرفة الحياة وفك ألغازها..

في الشك الذي يذهب به من مقولة ديكارت في البحث العلمي. والتشديد على نقد المسلمات والتحقق منها بالعقل والتمحيص "وأنا أفكر إذن أنا موجود" يحاول الشاعر تدريب العقل على مراجعة البدهيات والأغاليط. والشك لديه لا يتناقض مع الإيمان. بل كأنه توق محموم للإيمان. وهكذا يذهب الشاعر مذاهب شتى في قصائد المصابيح. حيث كل قصيدة مصباح. يضيء حالة أو قضية. أو فكرة. أو طبعاً. أو تطبعاً. وهو يتكاشف العلم والمعرفة. العقل والنظام، ويجوب المبحرات والأفلاك. والنجوم التي هي مصابيح السماء "وبالنجم يهتدون" وفيها يهتدي عبر منظومته الشعرية. التي يحولها ويتحول فيها من مقام إلى مقام. وعن مقال إلى مقال. كما لو أنه في تعازفات موسيقية وتقاليب نغمية من قصيدة إلى قصيدة. يتعدد ويتنوع في البحور والتفاعيل، حتى تصلنا هذه القصائد السوانح السارحة الرخية الرضية. بموسيقاها الغنائية. وإيقاعاتها الاهتزازية. الإشعاعية. التموجية. كما أصواتها وأصداؤها. وصموتاتها في التواصلات. والانقطاعات. والانعطافات. والاستثناءات التعبيرية، التي يقترحها الشاعر على نفسه، وينفخ جمرها في صياغاته. ويمنحها النور والنار، ويمتحنها في الطراوة والخصوبة والتروية. يستكملها كأجنة شعرية وبوارق طلق، يستولدها من رحم العالم..!

إن غوايات الشعر وصباباته هي التي تتحكم بالشاعر، ويحتكم إليها في هذه الرغبة العارمة. لهذا الفيض الشعري الذي يتدفق لديه كسيل عرم. خاصة وأن عدته اللغوية جاهزة. مستكملة. متعددة بالنور والنار.

يتناولها الشاعر بكل اليمن والبركة التي يتوفر عليها. وهو يغمد اللغة ويستلها كسيف بارق. بكامل الانخطاف والدهشة، بل بفضول الأطفال الحساسين الصادقين في اكتشاف العوالم الداخلية والخارجية. الرؤى والخيالات. الأطياف والأشباح وربما الجن والملائكة دون أن ننسى أن الشاعر سليل وادي عبقر. ويبدو أنه في إبداعه لا سيطرة له على قرينه. أو ملاكه الشعري الذي يسري به ويعرج في الآفاق الإنسانية والشعرية على حد سواء. هو لذلك يختار التعبير الشعري الذي يصاقب المعاني الشعرية التي يتطارقها. في مدها وجزرها. وقد يغمر التعبير الشعري المعنى، وقد يتجلى المعنى من خلال التعبير. لكن الحساسية المرهفة الشفيفة، هي التي تقيم التوازنات. الانسجامات والمطابقات. بين شكل القصيدة الشعري وما يجعله الشاعر من محمولاتها في المعاني والأفكار التي تتخللها هذه الإسنادات والتأويل والايحاءات والمكنونات المظنونة. والبينة المعربة المتفاصحة..!

وهي إشارات الشعر. وعلاماته. مقابساته. واستغراقه في الشوق واللهفة واللهب. بما ينطوي عليه من كنوز الرغبة والحب. ومن تباريح واستعارات القلب، ومن شدو الجسد والروح وشجوهما. ومن تراتبات الفصول وتواليها. ومن انهمار الأمطار وتهطالها. ومن مرور الزمان مر السحاب. ومن زينة الدينا التي تغرينا وترمينا لدورات الفلك. وكأن الشاعر ينصهر في الزمان الإبداعي. أكثر من اندراجه في الزمان الآلي. إنه يؤبد اللحظات بالشعر. وكأنه كالعشاق الذين إذا دارت الأرض أوقفوها. أو اجترحوا الرفض والشوق كي يوقفوها. حتى لا ينقضي زمن العشق. ويحاول الشاعر ذلك حتى لا ينقضي زمن الشعر الذي يدور فيه، ويدور به، ويدور عليه. إنما طاقة الشاعر هي التي تتواقته وتتواقعه. وكأنها لا تستقدم عليه ولا تستأخر كما لو جاءت ساعة الشعر وساعة الصفر وساعة القلب التي تؤشر الإبداع وتتفجر وتنفجر فيه، لتستوي خلقاً جديداً عبر جغرافية القصيدة وتضاريسها، وجيولوجيا أعماقها التي تزيح الأنقاض والردميات والشوائب. كي تتضاعف في التعبير. وكي تستجمع الأماكن والكائنات. وكي تضغط الأزمان في زمنها الإبداعي الشعري..!

وحين يرتفع الشعر إلى مصاف الشغف والرغبة في استحداثه وابتداعه ينهمر كرذاذ دفيء في النفس وعليها، تشهره لغة ضافية صافية. تظهره وتخفيه. وتتفاوت فيه وتتلامح أفقياً وعامودياً. وكأنها تسبر نفسها أولاً. وتسبر الشعر والذات والعالم فيما تنطوي عليه وتبوح به من هاويات وذرا. ومن استعارات وتشابيه وكنايات. عبر الأسماء والأفعال. الصفات والأحوال، وكأن اعتراكات الذات مع نفسها، ومع غيرها. يدفعها إلى الشهادة على الانزياحات والتحولات التي تستدرج الموضوعات. وتستدرج كيفية القول أو الخطاب الشعري فيها. حيث التناص مع الثقافة العربية الإسلامية. مع جمالياتها، ومع القرآن الكريم على وجه الخصوص. حين تنعقد الجمل على أسلوب التعبير، وعلى المعاني التي يسترفدها من هذه الجواءات الإنسانية التي تخترق الزمان. أو يذهب في استذكارها وترجيعها عبر تلاقح الأزمنة. الحاضر مع الماضي. مع المستقبل في جدلية محمولة على التوليد والاشتقاق والكيماويات اللغوية والروحية. حيث لا يذهب الشاعر إلى الماضي. بل يأتي بكنوزه. يتمازجها، ويتصاهرها في أفرانه الداخلية. ويفيض بها تعبيراً جديداً ينتج عبر المشاعر المتحركة. التي تباده كل شيء تقنصه شعراً وتستولي عليه..!

وفيما يخلو الشاعر إلى نفسه، ويفيء إلى اختلاجات روحه. يبتكر موضوعاته الشعرية وقصائده، يحدسها ويتفكر فيها. يتأملها ويسري في فضاءاتها الطليقة، وكأنها تتشاوف فيه تتشارق وتتغارب لتأخذه وتسوح به في كل اتجاه، وهو يتنفسها بعمق وارتياح، يتزافرها ويتلاهثها. ويتشاهقها نحو الأعالي. وفي الشعور واللاشعور، ومن فوق ومن تحت. على حساب الوعي واللاوعي، فوق الأرض وتحتها، حيث يتوحدها ويتعضى فيها. وينمي جسدها القوي السليم، كي تقدر على محمولاته التي يودعها فيها، وكأنها خوافيه وقوادمه. وخوابيه المكنونة على الأسرار، وعلى وفرة التعبير، على كثافاته ولطافاته. في تبادلات وتقاطعات الحسي واللاحسي فيها. وفي غمرة أضوائها، أضواء مصابيحها التي تتبارى في الكشف والاستبصار. وتحتدم

في السريرة والسيرورة الشعرية التي ينفخ الشاعر في جمرها الخفي الخبيء الذي ينصرف فيها بعدالة، وانسجام يدفئنا. ويكشح عن أرواحنا البرودة والصقيع..!

ولا مندوحة للشاعر من استشعار واستثمار فيوضاته الشعرية التي تفيض عن حاجته وكفايته. وتتضور وتتضرى في صمته الذي لا يصمت. لأن حوار الذات الإبداعية لا يتوقف. وجدل النقائض الإنسانية يتواصل في دخيلة الشاعر.

وقلق الزمان والفناء يعتمل فيه. لذلك يشحذ أسلحته الشعرية، السرية والعلنية للتواصل مع نفسه خوف التصدع والانهيار إن لم يفض بهذه الاحتشاءات القلبية. والنوازع الفكرية والإنسانية. ثم التواصل مع الآخرين الذين يتقبلون شعره بقبول حسن، كما يظهر من انتشار. ومعرفة. وسعة رؤيا، ورحابة صدر لديه. ومحبة وإلفة. وتسامح. يتجلى في شعره. وفي ممارساته الثقافية. لذلك يغتني القول الشعري لديه. يتوالد وتتناسج أمشاجه وعظامه. حتى يتكامل في البنين والأحفاد الذين هم المستقبل والعزاء. وهم أكبادنا التي تمشي على الأرض، فلذات أكبادنا الذين نرى فيهم صورتنا. وتواصلنا عبر الزمان..!

ولابد من التساؤل، عن الينابيع الشعرية التي يمتاحها الشاعر. يشرب منها ويغتبق. وكأنه في تروية متواصلة. وهو حين يجدد في أسلوبه الشعري. ويتلاقح الحداثة. تتجدد موضوعاته بداهة، وتتغامز وتتكاثر مشاعره وأحاسيسه الرؤيوية والتخييلية. لأن الفن الشعري. يقترض الكثير من سياقاته. من عوالم الأحلام والرؤى. وهو حتى لو كان يرتكن إلى الواقع وحيثياته. فإنه ما يلبث أن يحول ذلك إلى أثير وضوء وهواء. وأطياف وأشباح. عبر رمزية اللغة. وعبر الحدوسات والمفاهيم التي يقاربها ويقابسها في قصائده. ويغسلها ويغتسل معها. في مياه الرغبة والحنين. لأن الدوافع الخفية التي تترجح فيه. وتؤرجحه في الزمان. تشده إلى الماضي. كما تتجاذبه إلى المستقبل. وهو في ميزان الشعر والقصيدة ينظم هذه الصراعات. والاحتدامات الجوانية. ويتغنى كمن لا يغني في أصوات عذبة آسرة. يتطارح جواءاته ووجده، عبر الموسيقى والغناء وسحرهما. وفي الشعر ﴿إن من البيان لسحرا﴾ كما ورد في التنزيل. وكما في التراث الموسيقي العربي الذي يفرح القلوب ويشجي النفوس. ويتزارع ويستنبت البهجة والرواق والرواء في روح الشاعر وجسده. كما في روح الشعر ومادته التعبيرية إلى حد "تغنّ في كل شعر أنت قائله.." وفي قصائد المصابيح..!

ويتواشج الشعر لدى الشاعر ويتوالى. لأن الحالة الشعورية التي تتصادحه تندفع عرمرمية. ولا يكون عليه سوى استصدارها في وحدات هندسية لا مرئية. يحتمها اللاشعور ويتدخل في تقطيعها. وإلا لطال التعبير الشعري واستطال إلى اللانهاية. والحق يقال أن الشعر لدى الشاعر عميق الغور وبعيد ومكنوز مكنون. وموجود بالقوة. وما عليه سوى استصداره بالفعل. وهذا ما يفعله. حين يستضيء المصابيح. ويضيئها. عله يدلنا سواء السبيل، ويسمو بنا عبر هذه الفضاءات الإنسانية المتلامعة المترأرئة التي تقشع وتكشح ظلام عالمنا. وظلام نفوسنا التي تعتكس فيها الكوارث والحروب، وكأن الناظم الأخلاقي. يقدم عقد القصائد التي تترصد الطبائع، وتكشف الشرور كما تكشف الفضائل، تترسلها وتتعمق فيها. وتحتفرها من الأمل الذي لابد منه للإنسان. كي يستمر في حياته ويستمرئها كما هي. ويسعى إلى الأفضل كما يطمح ويتوق أن تكون.

وفي السياق الشعري تدقيق في مطلع القصائد وخواتيمها، حيث جاءت ملتمة على نفسها مضمومة. متضافرة، خالية من الإسهاب والإطناب. وكأن الشاعر يترصدها في حالات القبض والبسط. وفي حالات المد والجزر المضبوطين على إيقاعات الجسد والروح، وعلى الخفق والنبض، وعلى الومض أيضاً. لأن قصد القصائد عوالم الضوء. وإيضاح المخبوء باللمح والإيحاء والدلالة. والتمثل والرمز. وكأن طقوس الشاعر الجمالية. تمارس العزف المنفرد، والعزف الجماعي على النغمات والألحان التي يستحدثها. يجودها،

ويتناغمها، يتغناها، ويمارس التطريب، كي تخفر الروح من بعد يباس يوشك أن يجتاحها. إنه يتدارك الأخطار ويستدركها. ويستنقذ التعبير الشعري من سهوه وسهومه ويستنهضه، ويفعله ويتفاعل فيه. ولابأس من ابتعاثه. وتفجيره، وإضرام حرائق الرغبة في ثياب القصائد. حتى تجيء مضيئة مجلوة كالعرائس، تتهادى في الأماكن والأزمان، في المهاد والحدائق. في الألوان والعطور والزهور، حتى لو تفكرها الشاعر، فإن الحدس والذوق الجمالي. والطراوة والنداوة. من سماتها. وطبائعها وصنائعها. التي يغدقها ويسرفها فيها. حتى تصيب النفس. وتستبدل الجدب بالنبت، وتقلب العناصر. تضارعها وتتضارع فيها، بين الماء والنار. والتراب والهواء..!

ولا أدري إذا كنت أتحدث عن عتمة المصابيح. للدلالة على سطوعها وتوهجها وإشعاعها. أم أن القصائد التي أصابني مسها. وطاف بي طائف منها. أودت بي إلى هذا الشطوء، والجموح في تلمس معطياتها. وجمالياتها. والتغريب في مسروداتها، وحصافاتها. وإلا ما الذي دفعني إلى مكاشفتها سوى أنها كاشفتني أولاً. ومست الشغاف مني أو كانت قاب قوسين أو أدنى. وأقرب إلى حبل الوريد. لأنها خفقات قلب الشاعر، وومضات روحه المتناوحة المتلامعة. وهكذا كان لي هذا التشابك والتشارك في استجلائها. واستجلاء نفسي المحتدمة فيها. وكأن الجوهر الإنساني والشعري. يلم شملها. أنا والقصائد المصابيح. أنا والشاعر، وأوهم نفسي وأتجرأ على الكتابة عنها وفيها. وربما تصامتته القصائد. وما تصامته أنا. يلزمه الكثير من الصفحات حتى نوفي حق الشعر الذي يتعالى ويتعمق في مطموراتها ومكنوناتها..!

ومع هذا وليعذرني الشاعر. فأنا لست من شراح الشعر التقليديين. إنني في حدس الشعر وتذوقه. ألتقط الإشارات والقرائن. الإيحاءات والدلالات التي يقدمها لمحاً لي. وأحاول الاستدلال بها، على ما يستقرئني الشعر. ويستكتبني فيه وعنه. فأنا في الدهشة. من سحره. ومائه الزلال. أحاول ترجمة دهشتي وانخطافي. وعرامة تذوقي واستطعامي له. لأن الشاعر يعرف. إذا كان طعام جسدك الخبز، فإن طعام روحك النور والمدى. والشعر من طعام الآلهة القدامى. لكننا الآن عبر المصابيح نستطعم النور فيه ونستضيء في ظلمة العالم..!

***المصابيح . شعر**

***الشاعر عبد الله باشراحيل**

***المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 2004**

*** 154 ص قطع وسط غلاف ملون تصميم فؤاد سليمان وهبي**

زهير غانم ـ سورية

****

المـدلول الغـائب
فـي
"ذاكرة الجنون والانتحار"

مقدمة:

ظل التجريب هو ملح الرواية الجديدة، يعطي لها نكهتها الخاصة، ويبرر كينونتها عند حدود الملامح التي يرسمها الأديب لعالمه الروائي، فأصبح الظفر بملمح مستهلك، ونمطي للرواية لا ينسلخ إلا على التجارب المحدودة، ومع هذه الثورة التجريبية، وما يكتنفها من مزالق بدأت الرواية العربية في تأسيس منظورها الجديد الذي يبلغ أحياناً حدّ الغلو حينما يفرغ النص الروائي من مدلولاته...

وقبل محاولة تلمس سمات هذا المعنى في رواية تكاد تخلو من المعنى علينا بالتعريج ـ ولو لماماً ـ على المشروعات الحداثية في الرواية العربية الجديدة...

الرواية العربية الجديدة:

بدأت ثورة التجديد الروائية العالمية مع الروائي الفرنسي (آلان روب جرييه) الذي فجّر البناء المعماري المقنن للرواية الكلاسيكية، وإذا ما قلنا التجديد في الرواية "يجدر بنا أن نلاحظ أن التجديد ليس قضية هامشية تتعلق بالهيكل الخارجي لكنها قضية فلسفية تقوم في الأساس على نظرة الإنسان إلى الوجود، والإنسان، والمجتمع"(1).

ويعزي الكثير من النقاد التطور الحاصل في منعرج الرواية العربية إلى تجربة "(نجيب محفوظ)، هذه التجربة التي تحتاج إلى مراجعة نقدية شاملة تقدم مؤشرات هامة على تطور الوعي، وتطور العلاقة بالأشكال الجديدة" (2).

ثم لا يجب أن نجحد دور الأسماء العربية الأخرى التي طرحت كتاباتها الروائية مسألة البحث عن الذات كـ (أميل حبيبي . ويحيى يخلف والطيب صالح، ويوسف حبشي الأشقر، جبرا إبراهيم جبرا، محمد شكري، إدوارد الخراط، إلياس الخوري، حنان الشيخ، جمال الغيطاني، عبد الوهاب المؤدب، محسن جاسم الموسوي، الأعرج واسيني، نبيل سليمان..

كل هاته الأسماء تشكل سؤال وهاجس الثورة على الشكل الكلاسيكي في الرواية. فمثلما "الشعر لم يعد هو الكلام المنظوم المقفى، فإن الرواية لم تعد حكاية تقوم على الحبكة والشخصيات، وغدا كل من الشعر والرواية فناً يتميز برؤيا تعيد خلق الواقع حسب رؤية الفنان، وتجربته" (3).

من كل هذه الحيثيات يبرز إلياس الخوري ليقول: ". إن الكتابة الروائية هي رحلة في الخارج والداخل، وهي رحلة إلى الآخرين، وفي الذات في نفس الوقت" (4).

فكيف يبرز الأمر مع الروائي (أحميدة العياشي) من خلال النموذج الذي بين أيدينا...

النص من الداخل/ اللحظة الفانطاستيكية:

الرواية مؤشر لتجربة الصراع مع الذات أولاً، ومع الآخر ثانياً، ومع اللغة مطلقاً.. إنها رواية تنفلت من قبضتك، فلا يمكن أن تمسك ببقاياها، فليس لها بداية ولا نهاية، إنما لا تنصاع إلى تلخيص، ولا إلى تعليق، فقراءتها تصوغها متعة الاكتشاف، ولا شيء غير هاته المتعة التي ربما لن يجدها إلا القارئ غير العادي (النموذجي) حسب (أمبرتوايكو) (5)، بمعنى آخر الذي يهمه الإطلاع على التجارب الروائية الجديدة، والذي تنتفي أمامه مقولة (أي. أم فورستر): "إن النقاد الذين يربطون بين الرواية والحياة يبحثون شؤون الحياة، وينسون الرواية" لذا فنحن أمام روائي جديد لابد من قراءة تفاصيله.

إن رواية (ذاكرة الجنون والانتحار) تضعنا أمام متعة اكتشاف ذات الكاتب بكل انثناءاتها، وانزلاقاتها، ودروبها الوعرة، ومسالكها المتشابكة، وأزقتها المحفورة الدروب.

وندرك بالضرورة أن الكاتب يعاني هاجس التجديد، فالأشكال الكلاسيكية أصبحت عبية، والمفروض أن يجد لنفسه شكلاً يحتويها، فكانت هاته الفسيفساء اللغوية متجاوزاً التنظيرات الهندسية للرواية إلى محاولة رسم أبعاد التجربة النفسية، تجربة الذات والتقاط تفاصيل الأمكنة، والحركات واستبطان ما يصطرع في الأعماق من مشاعر، وهواجس، والتي انعكست بكل اضطراباتها في أحداث الرواية.

بالإضافة إلى هذا نجد أن فضاء الرواية كابوسي، فالمتخيل، والواقعي يلتحمان في شكل يثير الدهشة، يتولد على إثرها الحدث الفانطاستيكي الذي بإمكانه الكشف عما لا تستطيع اللغة الواعية إيصاله.

ولبلوغ هذا المنحى التراجيدي، يستعمل الراوي أكثر من مكون في نسجه كالتنويع السردي، والغرائبي، والمونولوج، والفلاش باك، والحمولة الفكرية، والاستبطان الشعري.

فهو تارة ذلك اليافع الذي تملؤه هواجس واقعه المربك، الواقع الكافكاوي "كنت مغارة، حجرتي كانت مغارة، نمل، صراصير وعثاء شبه ميتة، ورملية النكهة، كانت تتثبت أرجلها الطويلة، القصيرة بتلال وهضاب جسمي اللزج..." (6).

تتبدى اللحظة الفانطاستيكية الحاسمة، حينما يتداخل الواقعي بالمتخيل فيتماهى البطل في كينونة الروائي ليتحدان في فضاء واحد.

"ذلك الممدد على الفراش كان يشبهني، كنت أنا، كنا اثنين، كنت الميت والحي، كنت الثابت والمتحرك. كنت الغائب والحاضر. كنت الوجود والعدم.." (7) "تأمل جثتي الفائرة برائحة الردى الزرقاء، جلس إلى جانبي، وهجم على الشاي الذي كان يسكنه صقيع الحجرة، وقضم الخبز اليابس" (8).

وهو تارة أخرى الطفل الذي تتحرش به ذاكرته . الطفلة مسترجعاً بها لغة الطفولة والحلم: "أصوات، الأصوات تزعجني، المعلم حرشاوي، أكره شبحه، أكره طوله، أكره جنونه، أكره ساديته، أكره يده، أكره مسطرته الحديدية" (4).

"لم أكن أخشاه وحدي، لم أكن أكرهه وحدي" (9).

معلم حرشاوي.. كنا نحن التلاميذ، تلاميذ مدرسة ماكدرة الابتدائية نكرهه، لأنه كان مجنوناً، لأنه كان مريضاً، لأنه كان... اجتاحتني الذاكرة..." (10).

"كانت الساعة ملقاة على الأرض، تسقط الساعة، ولم تتكسر، عندما انقض علي حرشاوي باللطم واللكم، ورأيت شبه نجمة بيضاء وحمراء، سقطت ساعته، وتحت رجليه الضخمتين تكسرت، وتسقط الأحلام، وكالجليد الزجاجي تتصدع، تتكسر، شعرت بالانهيار..." (11)

وهو دوماً في محاولة لإيصال حركية اللغة بحركية المعيش باللحظة الواقعية الآسرة، بالقبض عليها، وملء فجواتها: .

"اكتشف فمي.

يا، يا، يا، اكتشف فمي،" (12).

تثار هنا دهشة الطفولة في أقدس قداس عريها...

ثم في استبطان شعري يعطي للغة نكهتها، ويطرز تضاريس الواقع، ويوشيها:

"الوجوه التي أعرفها، ولا أعرفها، والتي لا أعرفها وأعرفها...

الوجوه الزاخرة بالبراكين، بالقمر، والشمس، والحناء...

الوجوه السمراء

الوجوه السوداء

الوجوه الصفراء" (13).

"وهران كانت ترقص، كانت تسكر في قلب زهرة" (14).

"كانت ترقص، يرقصها القلال، والقصبة، ونزق الشيخات" (15)

عموماً ما يلاحظ على الرواية أنها تمتاز بـ "ميل إلى الخصوصية والتفرد، وهذا في الموقف، واللغة، والنظرة معاً" (16)

إنها رواية تستوعب مؤشرات السمات الواقعية، والرمزية، والفانطاستيكية، والاستبطانية، والشعرية، وترتاد كل المجالات، والتجارب.

النص من الخارج: ـ خطاب الهذيان/ هلوسة النص:

ينبغي لنا أن نشير أن (ذاكرة الجنون والانتحار) جاءت لتثبيت موقف أو مشهد أو سيرورة استبطان عن طريق كاميرا تبطيئية تضفي على اللقطة ديمومة كثيفة، وهي بالإضافة إلى هذا رواية تثبت ذاتها، وتفرض نفسها من خلال لعبة اللغة. ندرك أن بالروائي ميلاً إلى محاولة تحطيم الشكل الروائي المعتاد فكانت رقعة اللغة كالشطرنج، يحرك بيادقها وفقاً لتصوراته، وأحواله النفسية.

إن هذه الرواية لا تقوم على الحدث بقدر ما تتشكل من حيثيات مغايرة "فيتكسر خلالها السرد، والوصف كما تتكسر الفوارق بين الواقعي، والمتخيل، بين الظاهر والكامن، ويصبح الحادث مجرد إطار يتلاشى وراء رصد الامتدادت الأفقية للعلائق، والسلوكات" (17).

إنها رواية تتجه إلى "استثمار إمكانيات مزج الواقعي والمتخيل... لرصد حالات شعورية ممعنة في الرهافة والتمزق، ومتولدة عن أسئلة وجودية حادة" (18)

وكي نستوعب هذه الخصوصية التي تميزت بها الرواية نحاول أن نختزلها في النقاط التالية:

أ . الاتكاء على التنويع المروفولوجي.

ب . التكرار اللفظي

ج . الثنائية الضدية.

د . الفاصلة كمنحى دلالي.

هـ . الجمل الخاطفة.

و. لعبة الاقتباس: 1 . لغوي

2 . قرآني

أ . الاتكاء على التنويع المورفولوجي:

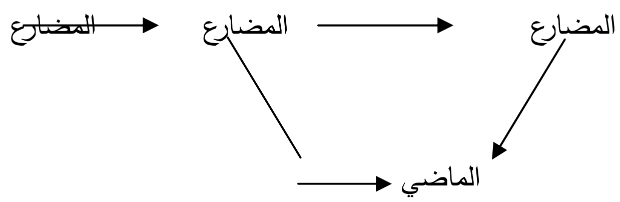
إن البعد الدلالي الذي يحمله التنويع اللغوي يهدف إلى الوصول بالقارئ إلى حالة الالتحام القصوى بالأزمنة كي يكون بالإمكان التوغل خلالها، إننا نعيش عبر هذا الانتقال الزمني حالة اصطدام مع اللغة من خلال تهديم الجو العام للنص:

"الأحلام تتصدع

تصدعت الأحلام.. وكالجليد الزجاجي تتصدع الأحلام..

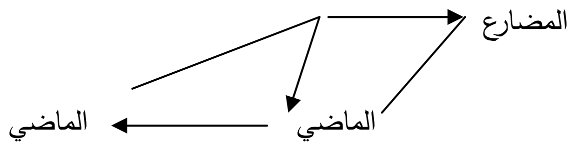
الأحلام تنهار".

نلاحظ هذا التنويع، وهذا الانتقال المفاجئ، والمقصود في آن معاً...



إن التقاء الماضي برؤيا يكشف عن اللحظة التي تتصارع فيها الوقائع النفسية للبطل/ الروائي.

"يعوي الراي من قلب السيارات.. وهران كانت ترقص، كانت تسكر في قلب زهرة".



إن هاته الانتقالية الزمنية تضع القارئ أمام كاميرا استبطانية، ارتدادية، يسير من خلالها مع الروائي جنباً إلى جنب.

ب . التكرار اللفظي:

ما يلفت الانتباه في الرواية هو هاته اللعبة اللفظية التي تتكئ على منحى التكرار الذي يختزل التجربة النفسية التي يعيشها البطل فهو تارة يستخدم التكرار في محاولة لملء فضاء النص الروائي، وإشراك الأذن في التقاط الأصوات:

"أصوات، أصوات، أصوات... " (19).

وتارة أخرى محاولة لعكس الحالة النفسية للبطل الروائي...

"بؤسها أنها كانت متناثرة، وضائعة كحبات عقد أسطوري، كانت تصطك

العقد الأسطوري... العقد الأسطوري.

العقد الأسطوري، تصطك..

العقد الأسطوري، تصطك..

العقد الأسطوري، تصطك"(20)

"في الخارج كن ينحبن، هن ينحبن، ويعولن، ويصرخن" (21).

يبقى الكابوس النفسي مصباحاً للروائي، فالعالم ينهار، وهو يمعن في تكسير رتابته..

"في قلب العالم الذي،الذي، الذي، الذي" (22)

"شمس ديسمبر باردة، شمس ديسمبر ليست فاجرة، وشمس ديسمبر باردة، شمس ديسمبر باردة، وشمس ديسمبر باردة.."

أنه يمعن، ويصمم في تكرار رهيب على خلق الجو النفسي الكابوسي الذي يعيشه، وقد بلغ تكرار العبارة كما تلاحظون في نفس الفقرة خمس مرات:

"خيوطها المترهلة والمشحمة، والمزيتة كانت تتجسس على فراشي، علي، وأنا لم أعبأ بها عندما كانت تتجسس علي، وعلى فراشي، لم أعبأ بها تتجسس علي لم أعبأ بها وعلى فراشي، فراشي لم أعبأ بها، الأصوات تزعجني

أصوات.

أصوات.

أصوات" (23)

"أركض وأركض، وأركض، وأجدني في مكاني" (24)

"فكان الموت.. الموت.. الموت.

وكان النفي.. النفي.. النفي.

وكان الجوع.. الجوع.. الجوع.

وكان الحقد.. الحقد.. الحقد.

وكان الغدر.. الغدر.. الغدر.

وكان الغضب.. الغضب.. الغضب" (25)

هذا المنحى الشكلي في الرواية الذي اتخذ شكل التكرار يجعلنا أمام حقيقة الانهيار التي تتلبس الروائي، ويلبسها هو أيضاً لنصه في محاولة منه للوصول بهذا الإحساس إلى المتلقي.

ج . الثنائية الضدية:

ونعني بها تلك المزاوجة المعتمدة في الجمع بين النقيضين الوجود والعدم، الحياة والموت، الأنا والآخر.. الواقعي بالمتخيل

"ذلك الممدد على الفراش كان يشبهني، كنت أنا، كنا اثنين، كنت الميت والحي، كنت الثابت والمتحرك، كنت الغائب والحاضر، كنت الوجود والعدم" (26)

إن البطل يتفرج على موته،، إنه حي وميت في نفس الوقت:

"كانت البرودة، برودة المطر النازف، والوحدة القاتلة تسري في عروقي وشراييني كالموت الأزرق، كنت وحدي في التابوت الحزين.. اجتاحتني الرغبة في الانتحار.

في دفن رأسي حياً" (27)

"أركض، وأركض، وأركض، وأجدني في مكاني" (28).

إنه يتحرك، وثابت في الوقت نفسه

لم تكن هذه الثنائية مفرغة من الدلالة، فالتجربة في عنفوانها تجتاح هذه المفارقات الحياتية التي تضيق على قدر البطل.

د . الفاصلة كمنحى دلالي:

يلتجئ الروائي إلى الفواصل مختزلاً ما يمكن أن يقوله لفظاً، إمعاناً في رسم شكل الكابوس، وتهيئة الجو لانتشاره، وتغلغله:

"لزوجة جسمي و، و، و، وفي، و، و، وفي، في أدغال المغارة تركتها، تركتها، تركتها" (29)

لقد كان لجوء الروائي إلى عكازي حرف الواو، والفاصلة كبديل حقيقي، وضمني للواو، يتكئ عليه كي ينقل الحالة النفسية التي شملته إلى القارئ، وكأنها رسالة أرادها أن تصل إليه.

هـ . التناص أو الترميز الإيحائي:

1 . الإحالة المعجمية:

يحلو للروائي أن يثبت فقرة كاملة من القاموس لشرح كلمة مثلاً:

"الرأس يدور، والأرض تدور.

رأس، رأسان، رؤوس

الرأس متدلي، والرأس ما يلي الرقبة من أعلاها في الإنسان، ومن مقدمها في الحيوان.

ج أ رؤس، ورؤوس، وروس، وآراس، ويطلق على الحيوان ذاته، وأكثر هذا الاستعمال في المواشي

فيقال "أربعون رأساً من الغنم" (الرأس) أيضاً و"الرأس متدلي" أعلى الشيء. سيد القوم. يقال "فعله رأساً" أي ابتداء غير مستطرد إليه من غيره.

"وهذا قسم برأسه "أي مستقل بنفسه" (30)

وَ "كدت أجن (جن، جنا وجنوناً) زال عقله، أو فسد، فهو (مجنون)

ج مجانين؟(، وأنا كدت أجن جنوناً، وكاد عقلي أن يزول أو يفسد، فأكون مجنوناً ج مجانين" (31).

وهو من ناحية أخرى يمعن في الإشباع اللغوي كرسم التنوين مثلاً...

"وأنيسة أمام أعينهم الزائغة كانت ذكرى عاريتن، شاحبتن، ذاويتن كالحتن، فاتنتن..." (32)

الإحالة القرآنية:

رغم طوباوية هذا المنحى، فيجدر بنا الإشارة إليه بعيداً عن أية خلفيات، فالروائي قد أباح لنفسه الغرف من كل شيء، وبطريقته:

".. كالحتن، فاتنتن، فويل يومئذ للمكذبين. فاعلتن/ فاعلتن/ فاعلتن" (33)

"النجم والشجر يسجدان، كان الإنسان... بر وبحر، ووديان، ميلاد، وموت،، ودوران... الظلام والضياء يتبارزان، كان البيان، ولدوا، أرضهم خصبة، نار ودم ودخان، كانت خصبة... عشقهم كان خصباً" (34).

لعل هذه الفقرة فيها تناص واضح مع سورة الرحمان، مما يشير إلى تماهي الروائي فيها إعجاباً ببيانها.

و. الجمل الخاطفة:

يلتجئ الروائي في نصه إلى توظيف الجمل القصيرة المشحونة بزخم من الإيحاء.

"هذا الوجه الغريب الأشمط أعرفه" محاولة التذكر تعذبني"

"حرشاوي ذبح ذاكرتي" "الكلبان السوقيان يتفجران"

"الأحلام تتصدع" "الأحلام تنهار"

ما يلاحظ أن البعد الإيقاعي في هاته الجمل رغم قصرها يحيلها على منحى ثري، فهي جمل قصيرة، لكنها مركبة في الغالب، تبقى في حقل اللفظة السينمائية الخاطفة خير شاهد على هلوسة البطل في عالم يجلد الزمن بسياط ثوانيه، فيحيله إلى ومضات...

المدلول الغائب في (ذاكرة الجنون والانتحار):

إن الكتابة الأدبية تبقى موصومة باستقلالية الخطاب، لأن الخطاب في حد ذاته يتعارض مع النوازع البراغماتية المختلفة، لأنه إن كان للفن قيمة، فهي تلك اللذة الكامنة داخله، والتي تتشظى لتكون آلاف اللذات، والتي تتوزع بمقادير مختلفة حسب طبيعة المتلقي.

وإن كانت الكتابة الأدبية عادة تخترق جدار اللغة بواسطة شحناتها الدلالية، والإيحائية، فإننا نجد في (تجربة) "احميدة العياشي" محاولة لاختراق هذه الشحنات في حد ذاتها، لضغطها حد التفجير، فتتكئ على لغة الغموض، والانفلات من المعنى، والهرطقة اللفظية، فإذا الدلالة تتحول من دلالة على المعنى إلى دلالة على الحلم، إن لم نقل التهويم الذي تبقى دائرته غير محددة، وهلامية، والسؤال الذي يطرح نفسه، وبحدة:

هل هذا النص مفرغ إلا من شكلانيته؟؟

هذه الشكلانية التي تثير في ذهن المتلقي سلسلة من آلاف الأطياف الواعية واللاواعية.. فالكتابة هنا تحولت إلى فعل تفجير للبنية، وتفكيك للمدلول، وصبغه بالضبابية.

إننا ندرك أن الروائي به رغبة في التحرش باللغة، وتكسيرها إذعاناً للتجريبية التي تلغي ما هو سائد أصلاً لتقيم منطقها، وحدودها، ومرتكزاتها وتهويماتها متجردة كلية مما سبق.

في (ذاكرة الجنون والانتحار) ميل إقامة احتفالية بالشكل، وإقامة وشائج وصلات مع الكلمات، إذ يبرز الفعل الروائي المتكئ على الفعل اللساني، لكن المعنى يبقى متشظياً ومفككاً، وعائماً لا يمكن القبض على شفراته، فهو خطاب عاجز على البوح، والإبانة..

إن النمطية التي سادت طويلاً تعثرت الآن، لتجد بالمقابل نوعاً من الكتابة الاستفزازية المتمردة على الأطر، والقوالب الجاهزة.

لكن أكبر ما يواجه هذه الثورة الانقلابية هو هذا الخلو من المعنى، ومن الموضوع.. والقارئ لـ (ذاكرة الجنون والانتحار) يجد هذا النوع من اللاموضوعاتية ( )، والمستوى التركيبي

"وأنيسة أمام أعينهم الزائغة، كانت ذكرى عارية، شاحبتن، ذاويتن، كاحلتن، فاتنتن..) برسم التنوين.

يمكن القول أن الرواية شكلاً بلا معالم، وبلا أنوية، لأن التشويش الفكري، والحسي يتبدى قوي الوضوح من خلال تلك الفوضى العارمة في تشكيل الجملة، ورصد الأحداث الاستبطانية الماضوية، وتلك الهلوسة، وذلك الهذيان الذي انعكس على مسار اللغة، ومن ثم الخطاب.

وإن كان فعل التجريب لدى الروائي (احميدة العياشي) يعمل على تكريس هذه القيمة المستثناة (خطاب الهذيان)، فقد استطاع أن يتقيد بهذه الدوامة، ويجعلها في حد ذاتها مؤشراً دلالياً واسعاً على تمكنه منها، فهذه الرواية فعلاً تكريس للهذيانية، والهلوسة الخطابية، ولم يتأت للروائي القفز على ما هو سائد في الرواية النمطية فحسب، بل إلى القفز على البنية الزمنية، فالزمن في الرواية يسير وفق ميكانيزمات الأنا في صراعها مع الخارج، وأحياناً تجد هذه الأنا في تعطيل هذا الزمن نشوتها القصوى، وهي بذلك تسقط من خلال هذه الفجوات المظلمة للهو والرغبات الدفينة للبطل / الراوي/ الروائي... فهذه الإسقاطات (Projections) هي الوجه الآخر لتفكك بنية النص، وتخلخل المعنى فيه وخلوه من التيماتيكية (The`matique).

يرى (بلانشو): "أن الذي لا يحسن القفز لا يحسن القراءة"، وتجاوزاً، وقفزاً على شكلانية الرواية، يمكننا استدراج مجموعة من المعطيات:

. أن (احميدة العياشي) روائي تجريبي، يخوض تجربة الكتابة التي تتكئ على محمولاتها، ومكوناتها دون أن يكون لهذا الفضاء الروائي مكوناً موضوعياً محدداً يحمل معالم مميزة في حد ذاتها.

. في محاولة استرجاع زمن الطفولة يستغل الروائي زخماً من الاستعمالات الغريبة للغة ليعطي لها نكهتها، ويفرغها من استهلاكيتها، ونزوعها نحو النمطية، إذن فهي محاولة لتكسير السائد، والنمطي.

. فراغ النص من المضمون، أو التخلي عن المعنى، هو في حد ذاته ترجمة للذات في انكسارها، ووقوفها أمام المتناقضات حائرة هائمة، متسائلة بلا جدوى وفيها رسم لوجه العالم المفرغ من المعنى.

. إن في قفزنا فوق تضاريس الرواية يجعلنا نقرأ تفاصيلها الأخرى التي حاول الروائي من خلالها أن

"يقدم نسقاً أدبياً جمالياً قائماً على رؤية حضارية متماسكة" (35) والتي لم يفلح في استدراج قيمها.

. تبقى هذه الرواية على المستوى العام محاولة للتجريب على مستوى اللغة السردية ويبقى المعنى أو المدلول الغائب الذي نبحث عنه يترجمه (رولان بارت) من خلال تعريفه لمعنى النص، إذ يرى "أن معنى النص لا يكمن في تعدد تفاسيره، وترجماته وإنما يكمن في تعدد أنظمته، وتنوع قراءاته، وفي قدرته على الاستنساخ الدائري" (36)

ورغم أن رواية (احميدة العياشي) هي رواية مونولوجية تعتمد علة كثافة المونولوج، والذي يحصرها في إطار الرؤية الأحادية، إلا أننا يمكننا قراءتها وفق المنظور (البارطي) بما تحمله من تعدد الأصوات، والاهتمامات.

. إن ممارسة الاختلاف من خلال هذه الرواية هو مستوى آخر للقراءة، فالروائي تسكنه رغبة التهديم لإعادة التشكيل من جديد لعنفوان الكلمة التي تحكر في نصه هذا السلطة المطلقة من خلال تأسيسها لعالمها الحكائي المفرغ من المدلول والعائم في اللا معنى حيث يتحول الشكل إلى عالم قائم بذاته يصنع معناه الخاص به.

نقطة النهاية:

إن كان ولابد من نهاية لهذه المداخلة، يجب التنويه إلى كون الرواية قد وضعتنا أمام محاولة للظفر بالرواية الجزائرية، وهي تحمل رؤيتها داخلها، وتبني واقعها في ذاتها، ولا نذكر جديداً إذا ما قلنا إن جدلية (الشكل والمضمون) التي جاءت لتبني تقييماً ثابتاً لقيمة الأدب كفعل إنساني بالدرجة الأولى، فإن كل المؤشرات تستعدي علامات استفهام كثيرة.. هل هاته الرواية جاءت لتخرب هذه الجدلية، وتبني على أنقاضها نظريتها الجديدة، التي (تؤسس) بين قوسين دونما حاجة إلى ركائز لتدعيم بنائها، فالروائي نفسه يعترف في حوار له قائلاً:

"أنا أعترف بأنه رغم استعمالي لذلك العنف من حيث محاولتي لتفكيك البنية الروائية السائدة، واعتمادي على نوع من الاستفزاز إلا أنني لم أستطع أن أقدم نسقاً أدبياً جمالياً على رؤية حضارية متماسكة، إنني أشبهها بصرخة تقترب إلى نوع من التمرد السلبي إلى حد ما، والذي يفتقد إلى هدوء، وعمق فلسفيين" (37) يبقى اعتراف الروائي خير شاهد، وأصدقه.

***

قائمة الهوامش:

(1): ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1979، الطبعة الأولى، ص 29.

(2): إلياس الخوري، الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربية، س. م. م 1980، الطبعة الأولى، ص 121.

(3): آراء نقدية مختلفة.

(4): إلياس الخوري، م ن، ص 203.

(5): طرائق التحليل السردي، منشورات اتحاد الكتاب بالمغرب 1992، ص 74.

(6) . (7) . (8) . (9): احميدة العياشي، ذاكرة الجنون والانتحار، لافوميك 1986، ص 6، 33، 109، 84 على التوالي.

(10)، (11)، (12)، (13)، (14)، (15)، (16): احميدة العياشي، المرجع السابق، ص 33، 84، 85، 15، 16، 112،

.102

(17): م ن، ص 71.

(18): د. محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 123.

(19): محمد برادة، لغة الطفولة والحلم، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى، 1986، ص 24.

(18): م ن، ص 24.

(20)، (21)، ذاكرة الجنون والانتحار، ص 5، 7.

(22)، (23)، (24)، (25)، (26)، (27)، (28): م ن 8، 73، 79، 33، 76، 4، 5.

(29)، (30)، (31): م ن، ص 6، 7، 11.

(32)، (33)، (34): م ن، ص 13، 16، 104.

(35) احميدة العياشي، ملحق الشروق الثقافي، عدد 10 من 23 سبتمبر إلى 06 أكتوبر 1993.

(36) R. Berthes S/Z points 1970, P 126.

(37) احميدة العياشي، جريدة الشروق اليومي.

نزيهة زاغز - الجزائر

****

رسائل ثقافية



رسالة القاهرة:

مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي
وانتصار نجيب محفوظ للشعر العربي...!!

لعل من أبرز المكاسب وأغربها للدورة الثالثة لمؤتمر القاهرة للإبداع الروائي الذي استضافهُ المجلس الأعلى المصري للثقافة في فبراير / شباط الماضي والتي حملت عنوان الرواية والتاريخ/ هو انتصار أديب نوبل الكبير الروائي نجيب محفوظ للشعر العربي وإعلانه في افتتاح المؤتمر أنه ما زال هو ديوان العرب رغم كل ما يقول به الناقد الكبير جابر عصفور عن زمن الرواية وحظيت مطالبة محفوظ بتخصيص مؤتمر خاص للإبداع الشعري باهتمام بالغ من رواد الملتقى الروائي وكانت الاستجابة الفورية من وزير الثقافة المصري الفنان فاروق حسني بالموافقة على اقتراح محفوظ، أيضاً كان من بين المكاسب لهذه الدورة هي ذهاب جائزة الملتقى التي تبلغ مائة ألف جنيه مصري (نحو 17 ألف دولار) للروائي السوداني الكبير الطيب صالح وذلك بعد منافسة حادة مع الليبي إبراهيم الكوني وبعدما ذهبت جائزة الملتقى الأولى للروائي الراحل عبد الرحمن منيف فيما رفض المصري صنع الله إبراهيم الجائزة الثانية للملتقى في أكتوبر تشرين أول من العام 2003.

وأكد محفوظ في رسالته التي وجهها إلى المشاركين في انطلاق فعاليات الدورة الثالثة لمؤتمر القاهرة للإبداع الروائي وألقاها نيابة عنه الأديب المصري يوسف القعيد أن الشعر ما زال هو ديوان العرب رغم ما يقوله الناقد الدكتور جابر عصفور عن زمن الرواية ورغم انحيازي . محفوظ . للقصة والرواية وقال محفوظ إن الفنون كلها تستفيد من بعضها البعض.

وأعرب محفوظ عن سعادته وترحيبه بما يسمعه من أصدقائه عن إبداعات الروائيات والروائيين الشباب من مصر والعالم العربي معتذراً عن توقفه عن ممارسة متعة القراءة التي يعتبرها أجمل المتع بالنسبة له وذلك نظراً لظروفه الصحية وضعف بصره.

ولفت محفوظ إلى أن اختيار موضوع الرواية والتاريخ عنواناً لدورة المؤتمر هذا العام هو أمر يلقى هوى لديه باعتباره عاشقاً للتاريخ مؤكداً أن العلاقة بين الرواية والتاريخ علاقة وطيدة.

شارك في المؤتمر أكثر من 200 أديب وروائي وناقد من مصر والدول العربية وعدد من الدول الأوروبية والولايات المتحدة الأمريكية حيث احتدم الجدل بين الروائيين والمؤرخين حول امتلاك الحقيقة وتقديمها ومدى الالتزام بها أو تزييفها على يد الروائي وتمسك الروائي العراقي فؤاد التكرلي بحقه كروائي في

تقديم العالم الروائي برؤيته الإبداعية بعيداً عن قيود المؤرخ الذي لا يشبع ولا يمتع أما المؤرخ المصري الدكتور قاسم عبده قاسم فأكد أنه لا يجوز للروائي عندما يكتب رواية تاريخية أن يغير العصر أو الأشخاص تحت أية حيلة من الحيل الإبداعية في الوقت نفسه أوضح قاسم أن الرواية عندما تتعامل مع التاريخ تثريه خاصة وأن التاريخ قد يقف عاجزاً أمام بعض التفاصيل التي لا يمتلك الوثائق التي تثبتها مشيراً إلى أن التاريخ نوع معرفي بينما الرواية نوع معرفي آخر، أما الروائي فاضل العزاوي فأكد أن علاقة الرواية بالتاريخ لا يمكن أن تحصر في إطار ما يسمى بالرواية التاريخية فقط ذلك لأن كل كتابة (بحسب رؤيته في الحقيقة وليست الرواية وحدها هي كتابة تاريخية) بمعنى ما وقال لسنا نتاج التاريخ وحده وإنما نترك في كل لحظة تمر شيئاً ما وراءنا للتاريخ مشيراً إلى أن كل رواية هي بشكل ما رواية في التاريخ بمعنى أنها تنبثق من وعي زمن كتابتها، وأوضح العزاوي أنه سواء تجلت التاريخية في وقائع بعيدة أو قريبة فإن ما يهم هو قدرة الروائي على الإمساك بضمير التاريخ في لحظة معينة هي لحظة التحول من حال إلى حال.

وطرح الناقد والروائي الجزائري واسيني الأعرج عدة تساؤلات حول الحدود الفاصلة بين التاريخ كمادة علمية والمتخيل وطبيعة الخروقات التي يمارسها النص الروائي في جسد التاريخ من خلال عمليات الحفر المعقدة.

أما الروائي المغربي بنسالم حميش فأكد أن التاريخ أو في الثقافات التي مارسته ظهر أصلاً كرواية موضوعاً للخبر، والخبر في التاريخ العربي الإسلامي مثلاً صنفان لا ينفع معه إلا قول ابن كثير "فالسعيد من قابل الأخبار بالتصديق والتسليم" والصنف الثاني فهو القائم بالتواتر أو بالشهادة والوثيقة مشيراً إلى أن ما زاد في توثيق الصلات بين الرواية والتاريخ يكمن في الثورة المعرفية التي أحدثتها مدرسة الحوليات الفرنسية منذ 1929 وخصوصاً غداة الحرب الكونية الثانية وكان من إيجابيات هذه الثورة أن جعلت علم التاريخ قادراً ليس على تحسين فهمه للماضي فحسب وإنما أيضاً على الإسهام في إدراك الحاضر وتوفير شروط التأثير فيه كما أنه في هذا كله نزوع إلى تسخير كل طاقات المعرفة بما فيها إعمال التخييل أي الحدوس والفرضيات وذلك بغية إنشاء موضوعات تاريخية حول إشكالات مشوقة نافعة بقدر ما هي دقيقة محددة، إشكاليات من شأنها فتح جبهات ومراصد جديدة في حقل المعرفة التاريخية وهي على سبيل المثال لا الحصر قضايا وحالات التاريخ المجتمعي والنفس (التصورات والتخيلات والمشاعر الجماعية في هذه الحقبة أو تلك حول أمور الحياة والموت)، الأوبئة والمجاعات والطواعين وحركات العصيان والتمردات الفاشلة أو المسحوقة وغير ذلك مما يجعلنا أمام المجتمع وعمرانه بالمعنى الخلدوني وما بعد الخلدوني وفي كل هذه القضايا وما قارنها كثير يجد الروائي مجاله الحيوي وحقله الثري لا سيما وأن الشهادة أو الوثيقة التاريخية كيفما تعدد حضورها وتجلب فعالياتها لا يتسنى لها موضوعياً أن تغطي مجالات الروح واللاشعور أو الحياة الباطنية بوجه عام كما أنها لا تطال أيام وأعمال أصناف مجتمعية بكاملها ناهيك عن الأدبية الشفوية والمرويات اللامكتوبة.

أما الروائي والناقد المصري إدوارد الخراط فأوضح أن من مهام الرواية التاريخية أن تنقل لنا روح العصر الذي تتناوله بمعنى أن تأتي بالتاريخ فتبعث فيه الحياة ولا تجعل التاريخ مجرد ثوب أو استعارة لإسقاطه على الواقع عليها أن تتواضع أمام التاريخ وتحاول اكتشاف العنصر الحي أو ماء الحياة الذي يجري في التاريخ الذي تحجر بانصرامه وجفافه ومواته، إن بعث ماء الحياة ليرف في شرايين التاريخ هو من المهام الأولى بل الأولوية لها بحيث تعرف . كاتباً وقارئاً . كيف كان الناس يعيشون ويتكلمون وما هي ظروف الحياة التي أحاطت بهم والمناخ بكل معانيه المختلفة.

علاقة معقدة

من جانبه وجه الروائي السوري خليل النعيمي نقداً حاداً للعقل العربي ولحالة الغياب للحرية وقال إن العقل العربي مدفون تحت ركام من التقرير والتبرير والفن الشعري المتأبد عند العرب لم يساعده على تنفس هواء نقدي صالح للإدراك باعتباره متهيئاً بشكل عفوي للانضواء في السياق اللغوي الشيق في أغلب الأحيان إنه أي الشعر المثل الأعلى أو كان كذلك لهذا العقل "البسيط" الذي سار منذ البدء بموازاة العقل اليوناني "المعقد" وقد كان مع ذلك خير ناقل له.. ناقل لم يتأثر بالمنقول عميقاً ولا لمدة طويلة أما الرواية العربية الحديثة فقد نشأت في جو آخر ولها تراث إنساني خاص بها وهي بحكم حداثتها المطلقة تستجيب لكثير من النظم المعرفية وتستوعب العديد من البناءات اللغوية والعلاقات الفكرية المعقدة ويمكن لها أن تناقش وأن تنافس حتى كل الأنشطة الإنسانية وعلى رأسها التاريخ فالرواية استعادة تاريخية حتى ولو كانت شائقة وممتعة فالاستعادة حتى ولو مطابقة للأصل وبخاصة عندما تكون كذلك تظل تافهة ولا خير منها "الرواية النقدية" هي التي لا يهمها من التاريخ إلا فضحه بالكشف عن بؤر القمع والظلام فيه لئلا نسقط فيها من جديد، وتساءل النعيمي لماذا نكتب إذن إن لم نعارض التاريخ؟ ولكن كيف يمكن للرواية أن تعارضه إن لم تقم بنقده بشكل منهجي وصارم ولا تنازل فيه وقال هذه هي العملية المعرفية البسيطة والمنطقية تحتاج في الواقع لإنجازها إلى كم هائل من "الحرية" وفي العالم العربي اليوم يتوفر كل شيء وبكميات كبيرة ما عدا الحرية وهو مصدر من مصادر "سيادة الابتذال" في الرواية العربية الحديثة بشكل عام وإن كان ثمة أعمال تتمتع بمزايا فنية عالية ذات بعد إنساني جليل.

وقالت الروائية سميحة خريس ليس هم الروائي تغيير الواقع أو تزييفه ولكنه يفلح في قراءة مغايرة قادرة على سبر الخفايا بحيث يمكن للخيالي في العمل الفني أن يمنح الواقعي معنى وبحيث يمكن للروائي أن يتحدث بزهو عن مشاركته المحتملة في صياغة الذاكرة كونه يقوم بحمل سمات الميثولوجيا التي كانت أيديولوجيا زمانها ثم يمررها على أيديولوجيا عصره وأخيراً يبتدع فكرته الخاصة ليضيفها على المزيج الإنساني الفذ مشاركاً أصيلاً في المسيرة.

وتناول الناقد المصري عبد الرحمن أبو عوف التحولات التاريخية والمجتمعية في روايات نجيب محفوظ متوقفاً عند نماذج بارزة من رواياته في مرحلتي الواقعية النقدية ومرحلة الواقعية الرمزية وهي على التوالي ثلاثية بين القصرين وقصر الشوق والسكرية ثم السمان والخريف، وقشتمر مشيراً إلى أن النماذج الثلاثة تشمل سمات بارزة وباهرة من إبداع نجيب محفوظ الخلاق والقائم على رصد وتحليل وتأريخ بالصور والرمز والمجاز للمرحلة التاريخية الحديثة والمعاصرة من عمر مصر وفي عمق جدل تتابعاتها الزمنية وغالباً من قيام ثورة 1919 بزعامة سعد زغلول حتى ثورة 1952 وما بعدها من صعود وانكسار وانتصار وهزيمة للحلم القومي وقد أدت إلى تعديلات طبيعية واقتصادية لبيئة المجتمع المصري.

فلوبير وجريفز

كما شهدت فعاليات الملتقى جدلاً حاداً حول الروائي الفرنسي جوستاف فلوبير واتهامات له بالعدم والمرض النفسي بينما حاز الروائي الأيرلندي روبرت جريفز على نصيب وافر من الإطراء والاستحسان، حيث شن الناقد المصري وأستاذ الأدب الإنجليزي الدكتور ماهر شفيق فريد هجوماً حاداً على فلوبير رغم بعض الأصوات المغايرة من القاهرة التي اعتبرت أن فلوبير هو أبو الرواية الحديثة لكن فريد ارتكز في هجومه على

فلوبير كأحد كتاب الرواية التاريخية على إصابته بمرض نفسي جعله ينطلق في كتاباته من العدم والكراهية للشخصيات الإنسانية وتوقف فريد عند رواية فلوبير التاريخية "سالامبو" وعلى اعترافه بأنها من أفضل الروايات التاريخية في الأدب الفرنسي إلا أنه قال إنها تعاني من عدد من العيوب منها ما يتصل بالرؤية الفكرية ومنها ما يتصل بتقنية الكتابة فهي تكشف عن كل سمات الاستعلاء الغربي بإزاء الشرق كما سجله إدوارد سعيد في كتابه عن الاستشراق: إن فلوبير (الأوروبي الأبيض) ينظر من عل إلى حضارة قرطاجنة باعتبارها ممثلة لغير المألوف والغرائبي والعجائبي وخلص فريد إلى القول في رأينا أن الرواية إخفاق فني لأنها أكثر عناية بالديكورات الخارجية منها بالدراما الداخلية.

في الوقت نفسه أشاد الناقد واللغوي الليبي الدكتور علي فهمي خشيم بإبداعات الروائي الإيرلندي روبرت جريفز (1895 . 1985) خاصة في مجال الرواية التاريخية ونظرته الموضوعية للعالم وانتقاداته للحضارة الغربية التي حولت الإنسان إلى مجرد آلة مشيراً إلى أن جريفز أبدع في كل المجالات التي كتب فيها سواء في الشعر أو في القصة أو في الرواية لافتاً إلى تأثره بالتراث العربي والإسلامي خاصة التراث الصوفي واعتبر خشيم أن الروائي العربي أمين معلوف هو من يمثل جريفز من المبدعين العرب.

شهادات إبداعية

وكان من بين الأنشطة التي ميزت الملتقى الشهادات الإبداعية للمبدعين العرب المشاركين في الملتقى والتي حظيت بحضور كبير لعذوبتها وما تكشف عنه من دوافع الإبداع لدى المبدعين، وكانت بعض شهادات المبدعين نفسها بمثابة صرخة في وجه التاريخ فوقفت الروائية اللبنانية علوية صبح لتقول كانت مادة التاريخ تضجرني وأنا على مقاعد الدراسة إذ كان على أن أبصمها وأحفظها غيباً كي لا أرسب فيها لم يكن يعني لي أكثر من تواريخ على حفظها من قتل من؟

ومن خلف من على الحكم؟ وكيف تعاقبت الحضارات وتتالت بفعل الحروب والصراعات والدسائس أو الإبادة أو ما شابه من أساليب العنف وأدوات الحروب والقتل، وكان يخيل إليّ أن التاريخ حروب، مدن تحت الأرض بقايا آثار وهياكل وأعمدة إمبراطوريات ودول وممالك توسعت ثم زالت أو تحجمت، وارتسمت في ذهني صورة أن التاريخ اختصار لرجالات وسلاطين وحكام وكنت أتخيل الواحد منهم على قدر من الضخامة والطول لاعتقادي أن العظماء عمالقة بأجسادهم أيضاً ولكي أحفظ أسماءهم وأبصم الدرس كنت أستعين بمخيلتي لأتصور أشكالهم وأرسم بالرصاص على هامش الصفحات رمسيس الثاني أو هنيبعل أو هارون الرشيد أو زنوبيا.

أما الأديب العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي فحاول أن يظهر حالة الحيرة العالقة بين الروائي والمؤرخ وقال إن الروائي العربي غائص في الحاضر لا من موقع الشاهد فقط بل والشهيد غالباً وتساءل عندما نقرأ عملاً روائياً مستمداً من التاريخ هل سيكون تعاملنا معه على مقدار ما يحققه من فنية روائية عالية؟ أم من الصدق في الأحداث؟ لافتاً إلى مثال ابن الوزير ابن العلقمي وزير آخر ولاة بني العباسي وقال في عرف كل العرب أن ابن العلقمي كان خائناً وقد صار يشار إليه قبيل احتلال بغداد في التاسع من أبريل من قبل الأمريكان في عديد من المقالات واصفين المتعاونين مع الاحتلال والآتين علي دباباته ليتسلموا الحكم بأنهم أحفاد ابن العلقمي.

ولكنني وجدت من يكتب دفاعاً عن ابن العلقمي الذي خان أهله وساهم في فتح أبواب بغداد للمغول

واصفاً إياه بالحكمة والذكاء وسعة العلم فكان هذا الكاتب ومن شابهه يدافع عن موقفه هو المؤيد للاحتلال وليس عن ابن العلقمي مبرراً ما قام به.

وأوضح الربيعي أن الكتابة عن التاريخ مضنية إلى أبعد حد مهما قرأنا وراجعنا من مصادر سيظل العمل روائياً أكثر منه تاريخياً وربما (بحسب رؤيته) من هنا سر ابتعاد أستاذنا نجيب محفوظ عن مواصلة رواياته التاريخية والانغماس في نبض الحياة اليومية للشعب المصري الذي يحسه ويراه ويعيشه فأبدع أيما إبداع وخلص الربيعي إلى القول أنني أقول هذا رغم أنني مؤمن بأنه ليست هناك حدود للرواية وعلى الروائي شريطة أن ينجز لنا عملاً روائياً مقنعاً.

من جانبها قالت الأديبة الكويتية ليلى العثمان في شهادتها لقد فرضت علي ظروف طفولتي أن أعيش في مناطق الكويت كلها بدءاً من البحر الذي نشأت علاقتي به وتعمقت كل طقوسه بوجداني فأخذ مساحة كبيرة في رواياتي وقصصي ليس لأنه كان مرتعاً ومتنفساً للطفولة وحسب بل لأنني أردت أن أقدم الصورة التاريخية لذلك البحر لأنه الأساس الذي ارتبط به أهل الكويت، ومنه إلى الصحراء التي عشت في أحد بيوتها حين فرت بنا أمي فعشت مناخاتها الحيوية المتقلبة لقد تسني لي بسبب زواج أبي من عدة نساء أن انتقل بين الأحياء الثلاثة الرئيسة في مدينتي وأن أعيش في أكثر من بيت مما شحن ذاكرتي بتفاصيل الأشياء، إن ما لم أراقبه ولم أعشه لا يمكن لقلمي أن يكتبه فالكاتب لا يكتب من فراغ إنه يستمد أدبه من حياة مجتمعه وبيئته التي عاشها وتشبع منها يضاف لذلك خبرته الحياتية التي تتراكم أثناء مسيرة حياته وتحت تأثير واقعه الاجتماعي وثقافته المستمدة من الثقافات الأخرى عبر قراءاته وأسفاره.

أما الروائي الحبيب السالمي فقال في شهادته لم يكن التاريخ سواء كان قديماً أو حديثاً المادة الأساسية أو الإطار العام في أي واحد من أعمالي الروائية بالرغم من أنني ولا زلت أحب التاريخ وأجد متعة هائلة في قراءته فضلاً عن أنني اعتبره أساساً لفهم الحاضر إلا أن التاريخ ليس غائباً في رواياتي وهو حاضر بشكل غير مباشر فالتاريخ زمن ماض والماضي يتغير يتخذ أشكالاً متباينة..

الماضي يخاتل الذاكرة يخدعها يوهمها لكنه لا يختفي أبداً ويظل دائماً في الآن والهنا.

حياة جديدة

من جانبه قال الروائي المصري أبو المعاطي أبو النجا حين يتأمل الروائي ما يدور في الحاضر من أحداث ووقائع في الإطار المحلي أو العالمي وحين يتأمل في الشخصيات التي تؤثر أو تتأثر بهذه الأحداث وحين يخرج من هذا التأمل بما يراه مادة صالحة وفي الوقت ذاته حافزاً ومثيراً لإنجاز عمله الروائي فإنه في أغلب الظن وفي أعمق دوافعه يطمح إلى أن يخلق من هذا الحاضر نماذج فنية يمكن أن تبقى في ذاكرة التاريخ سواء أكانت تاريخ الأدب أم تاريخ السياسة والناس ولكن حين نجد أن هذا الروائي ذاته يتجه منذ البداية ليتأمل في أحداث ووقائع تاريخية وفي شخصيات تتأثر أو أثرت في هذه الأحداث ثم ووريت بعدها في التراب ويأتي الروائي ليبعث هذه الشخصيات من مرقدها ويبث فيها حياة جديدة ويسائلها ويناقشها فيما قامت به منذ عشرات السنين من أقوال وأفعال وليجعل منها نماذج وشخصيات أدبية يعيش معها من جديد أبناء عصره ويفكرون ملياً فيما تقول وتفعل في بعثها الجديد حين يقوم الروائي بمثل هذا الفعل فإنه في أغلب الظن وفي عمق أعماقه أيضاً يكون بصدد أن يوجه رسالة إلى الناس في عصره وربما فيما بعده من عصور وأن يشير إلى حاجات ومشكلات ومآزق يعيشها الناس من حوله ليرووها في إطار جديد وبعيون غير عيونهم

وليؤكد لهم أن الذي كان يقوده في رحلته إلى الماضي إلى التاريخ إلى هذه الأحداث وإلى هذه الشخصيات بعينها في الماضي إنما هي مآزق الحاضر وحاجاته ورؤاه.

أما الروائي يوسف المحيميد فقال الرواية تتلبس بالتاريخ توازيه وتنأى عنه تتصالح معه وترفضه في جانب الإنسان والزمان والمكان تستدني التاريخ بعناصره المعروفة لكنها تستبعده في القول بحقائق المرويات وتكرس الخيال في قراءة الواقع الحي وفي تكريس الأسطورة والخرافة أحايين أخرى إلى الحد الذي يجعل المؤرخ يتداخل في الروائي فإن كان الطبري مثلاً أو المسعودي مؤرخاً فهل القزويني في عجائب المخلوقات مؤرخاً أو متخيلاً عظيماً ومبدعاً وخلاقاً؟ فالروائي والمؤرخ مثل صديقين يسيران جنباً إلى جنب متصالحان في الظاهر وفي الباطن أحدهما يضمر خيانة أو مساءلة الآخر هي خيانة في نظر المؤرخ لكنها مساءلة وإعادة تأويل في وعي الروائي أو استلهام الحادثة التاريخية وتوظيفها لنقد الواقع الراهن أو فهم آلية الحوادث والوقائع التاريخية وربطها بأحداث الواقع يهدف استشراف المستقبل أي التنبؤ بالمستقبل وفقاً لدراسة الماضي وفهمه كما قد تأتي دراسة التاريخ عبر قراءة الوثائق لمعرفة الوقائع من جهة ولمعرفة ما يحيط بهذه الوقائع والأحداث من أنثروبولوجيا تعيش غالباً في مخيلة الروائي.

حازم عبده ـ القاهرة

***

قراءات

قصص

العدد الماضي 408

ضم العدد 408 من مجلة الموقف الأدبي الصادر في الأول من شهر نيسان عام 2005 القصص الآتية:

1 . حمامة بيضاء تفتت الحجر. قصة: محمد جاسم الحميدي.

2 . زوجة ثالثة. قصة: نهى الحافظ.

3 . اعتياد. قصة: زهير جبور.

4 . بطاقة القديس جاور جيوس (من وحي بطولات الفلوجة). قصة: د.كمال محيي الدين حسين.

5 . الكنز. قصة: ساسي حمام.

6 . قائمة المشروعات. قصة: عزت السيد أحمد.

أولاً: حمامة بيضاء تفتت الحجر. قصة: محمد جاسم الحميدي.

تبدو القصة كمتواليةٍ سردية حكائيةٍ متسلسلةً ومترابطة في تدرجّها ومراعاتها الحالةَ الثقافية العامة للشريحة الاجتماعية الريفية/ البدوية، فقد تتبع الكاتب خطوات تدرّج الحدث (مرض الشيخ صهيب وموته) هذا الحدث الهام الذي ترك آثاره العميقة في نفوس أبناء المنطقة الفراتية، حيث ابتدأت الحكايات والقصص تُنسج حول كرامات الشيخ وبركاته في أثناء موته ودفنه، والأيام التي تلت ذلك، فكان لهذا الحدث وظيفةٌ مركزية في السرد، ودورٌ مهم في تشكيل فضاء القصة، تجلى في نسج عدد من المتواليات الحكائية وحيدة القطب، التي تعزف كلها على كرامات الشيخ الخارقة، وتُظهر مدى تصديق الناس للإشاعة مادامت تتعلق برمز ديني، من دون أن تحاكم المسألة محاكمة عقلية تستند إلى العلم والمنطق، وهذا من شأنه أن يقدم صورة عن الخلفية الثقافية الكامنة في الأعماق، والتي يبدو أنها في منأى عن العالم، وما يستجدّ فيه من تقنيات علمية، ونقلات صاعقة تزلزل الثقافة التقليدية.

إن اعتقاد الناس بصلاح الشيخ صهيب كان مبنياً على سلوكه الإنساني القائم على التقوى من جهةٍ، وحب الآخرين من جهة ثانية، وقد تجلى هذا السلوك في أيام مرضه، فقد كان وهو ممدد على فراش المرض

الأخير يحتوي الصغار والكبار بنظراته الوادعة، ويعتب على من حوله كيف انشغلوا عن الضيوف والمعيدين في مضافته، وينبههم إلى ضرورة تفقّد الأيتام والأرامل والمقعدين، وسوى ذلك من المسائل الإنسانية التي هي من طبيعة الشخصية الرمز...

كل ذلك أمر طبيعي وجميل، لكن غير الطبيعي . وربما الخارق . هو الكرامات التي ظهرت للناس الذين تعلقوا بالشيخ الراحل، وتضخيم هذه الكرامات، بحيث بدت كأنها معجزات يصدقها القاصي والداني، من دون أدنى شعور بالتفكير في ماهيتها أو الوقوف على جوانب المبالغة فيها، فالجميع صدقوا أن (العريان) المقعد الكسيح منذ خمسة وعشرين عاماً نهض من عجزه ومشى في جنازة الشيخ، ثم عاد إلى رقدته الأبدية، وأن امرأة جرباء شُفيت من جربها، وامرأة صلعاء أخرى أخصب رأسها بالشعر، والمجذوب (الملا صالح) رأى نفسه في روضة غناء، فيها أشجار وأنهار وأطيار هي الجنة، وقد رأى فيها الشيخ صهيب فتعلق بأذياله وطلب إليه أن يبقى معه في جنته ويطلب أن يموت الآن، ويتضخم الحدث ككرة الثلج المتدحرجة، فيغدو المجذوب ولياً، ويموت ميتة فنيةً، فتكون له قبة تغدو مقصداً لكل من صدّق أن المجذوب كان لا ينطق عن الهوى، بعد أن بويع بالولاية إلى الأبد، فأصبح قبره محجة ومزاراً، يأتيه المتخاصمون فيصطلحون، ويأتيه المهجور فينول، ويأتيه الخائف فيأمن، والمنهوب فيرد ما نهب منه، ويأتيه الموجوع والمريض والمقلو والمحزون والمكروب والعقيم وكلهم تُقضى حاجته، فباتت حياتهم ناصعة البياض كأسنان ممعجنة يسودها السلم، ويعمّها الرخاء فتحولوا جميعاً إلى حمامات ترفرف فوق القبر وتهدل بحزن يفتت الحجر.

إن الحميدي ما يفتأ يسلط أضواءه الكاشفة على الزوايا المكشوفة والمعتمة في بيئته الغرائبية، ويجسّد العادات والتقاليد المهيمنة، وقد غدا ذلك ديدنه في معظم كتاباته الروائية والقصصية والحكائية، وهو بهذا الكشف والتعرية لا يعمل على توصيف الحالة الاجتماعية والثقافية للبيئة الغرائبية الشعبية فحسب، وإنما يعمل مبضع النقد واللذع في جسد هذه البيئة وثقافتها التي لا تزال تعيش في الماضي، ولا تفتح عينيها على المستقبل، وفي تقديري أن الحميدي لا ينتقد من أجل النقد، وإنما من أجل تبصير الناس بواقع تجاوزه الزمن، وهو بذلك لا ينتقد الرموز الدينية، وإنما ينتقد الزيف الذي علق بالدين، فليس من المنطق أن يتحول الذباب الأزرق الذي صار يحوم حول جثة الشيخ المتفسخة من شدة الحر، وطول زمن بقاء الميت من دون دفن، ليس من المنطقي أن يتحول هذا الذباب الملحاح إلى حمائم بيضاء تحوم حول النعش إلاَّ في مخيلة هؤلاء العامة، الذين يرون . حسب أهوائهم . الأسود أبيض ما دام الأمر يتعلق برمز ديني، مع أن الشيخ صهيب كان من خلال شخصيته المرسومة بعناية في البداية ذو مواقف إنسانية بعيدة عن التهويل والتضخيم الذي التصق به بعد الموت.. ويبدو موقف الكاتب من الشخصية الرئيسة بصورة خاصة والشخصيات التابعة بصورة عامة موقف إدانة، حيث تتبدّى سخريته الخفيفة من الخزعبلات التي يتوهمها الناس ويصدقها البسطاء، والتي وسمت القصة من بدايتها حتى النهاية وتجلت في تحويل ضريح المجذوب إلى ملاذ لجميع أصحاب المنغصات البشرية بصورة تذكرنا بـ (التيس الحلوب) الذي وُجد ذات غفلة من الزمن إلى جانب الضريح وعلى امتداد الفرات، وكأن حضارة الوادي المضيئة بالرموز غير المجانية استنفدت زيتها، وعم الظلام فتشبث الناس بنور المجاذيب.

إن القصة تدين هذا التعلق الغيبي بالمجاذيب والمجانين؛ سمة الشرق المتخلف والتي تنطوي على الصورة المضادة للغرب، الذي يتعلق برموزه الإنسانية من الفنانين والأدباء والعلماء والمخترعين.

إن مشهدية موت المجذوب الملا صالح تعيد إلى الأذهان صوراً ومشهديات أدبية أخرى تُحكى على أرض الشرق، وقد جسدها "يحيى حقي" في وقت مبكر في رواية "قنديل أم هاشم"، و"الطيب صالح" في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، حيث انتقدت الرواية الثانية الثقافة السائدة والتقاليد المهيمنة في بلدة "ود حامد" في الجنوب السوداني، التي تَعدّ الموت مظهراً آخر من مظاهر الحياة، وتتبرّك بكرامات أوليائها، وتواصل الحياة على إيقاعات ماضيها، حيث رأى أهلها أن الشيخ بلال مكث زمناً قصيراً بعد وفاة الشيخ نصر الله، وأنه توفي مثله في الساعة نفسها، ومع ذلك فقد استيقظ الناس على صوته ذات فجر ينادي للصلاة، وكان صوته أشبه بمجموعة أصوات تأتي من كل الاتجاهات، وكأنها آتية من عصور غابرة، ولما وقفوا للصلاة رأوا بلالاً (الميت) يلبس كفناً واجتمع في صلاة الفجر خلفه خلق كثير من أهل البلدة ومن غيرها "وكان أمراً عجيباً.. وقرأ سورة الضحى بصوت فرح، فإذا بالآيات نضرة كأنها عناقيد كرم، وبعد الصلاة التفت إليهم بوجه متوهج سعيد، وحياهم مودعاً، وطلب منهم ألاّ يحملوه على نعش بل على أكتافهم، وأن يدفنوه بجوار شيخه نصر الله، على أن يتركوا بينه وبين الشيخ مسافة يقتضيها أصول الاحترام والتبجيل، وبعد ذلك كان شأنه شأن الملا صالح، في قصة الحميدي،إذ تمدد على الأرض عند المحراب، وتشهّد واستغفر، والناسُ ينظرون في رهبة ودهشة، ثم رفع يده كأنه يصافح أحداً وأسلم روحه إلى بارئها، وحملوه من موضعه ذاك من الجامع إلى المقبرة، وقالوا إنه مشى في جنازته خلق كثير، كأن الأرض انشقت عنهم، ودفنوه عند الشروق فيما رووا، وأَمّ بهم الصلاة رجل مهيب لم ير وجهه أحد، ولكن أكثرهم قال إنه كان الشيخ نصر الله، وحدّثوا أنه مامن رجل شهد وفاة بلال إلاَّ وقد اشتهى أن تُقبض روحه في تلك الساعة، فقد جعل مذاق الموت في أفواههم كمذاق العسل..".

أليس في ذلك تشابه في الثقافة والتقاليد الاجتماعية، ومن ثم في توارد الخواطر الأدبية، وأن طقوس الموت الحداثية في "ود حامد" جنوب السودان، هي نفسها في " شمس الدين" في الرقة، في الشمال الشرقي السوري، تحمل معنى آخر من معاني الحياة.. وأن كل شيء كان موجوداً وسيظل موجوداً على ضفاف واديي النيل والفرات، أزهى بلاد العالم عراقة وحضارة في التاريخ؟!...

ثانياً: زوجة ثالثة. قصة: نهى الحافظ.

لا تتحدث القصة عن زوجة الأب الثالثة . بمقتضى العنوان . بقدر ما تتحدث عن أنواع متعددة من النساء، عمدت الكاتبة إلى سبر حياتهن بومضات سريعة استطاعت فيها أن تجسد الحياة الاجتماعية بوجوهها المتعددة والمتناقضة؛ المرأة التي تعيش حياة الترف، والمرأة التي تعيش في الحضيض، والأنثى الواقعة (بين بين) كل ذلك من خلال رجل واحد تتشكل شخصيته حسب ما ترسمه الأنثى بألاعيبها تارة، وبمكرها ثانية، وبمالها ثالثة ورابعة.

إن الساردة "هدى" فتاة ناضجة توفيت أمها في أثناء ولادتها، فيتزوج أبوها مدرس اللغة الإنكليزية زوجة ثانية(أم تميم) تعيش هدى في كنفها، لكنها . كالعادة في المجتمع الشرقي . تسوء العلاقة بين الفتاة وزوجة الأب، فيمتلئ القلب بالنفور، ويحدث صراع تقليدي، يتمخض عن كره ودسائس وتآمر، تستطيع فيه الساردة طالبة الثانوية بمساعدة زميلتها، أن تعقد علاقة عاطفية بين أبيها و"عبير" الأرملة الثرية؛ أخت صديقتها، وتتم الصفقة ثأراً وانتقاماً من الزوجة الثانية.. ولكن ما إن يمر عام حتى تتغير الأمور، وينقلب السحر على

الساحر، وتبهت العلاقة بين عبير وابنة زوجها، فتعمل على إبعادها عن حياتها، وتعيدها إلى كنف الزوجة الثانية، وهنا تتجلى مأساة البنت التي وقعت في شر أعمالها، وتجد نفسها فجأة تعود مرغمة إلى العيش مع الزوجة التي كرهتها وتآمرت عليها.. ويحتدم الصراع في نفس الفتاة، وهي في طريقها إلى بيت ضحيتها. وهنا تتجلى فنية القصة عبر مستويين:

المستوى الأول: إظهار التباين في الفرق الطبقي بين حياة الترف التي عاشت فيها هدى في كنف زوجة الأب الثرية، وحياة البؤس التي تعيشها زوجة الأب الثانية مع أولادها.

المستوى الثاني: حالة الصراع النفسي الذي يحتدم في نفس الساردة، والمتذبذب بين الكره من جهة، وتأنيب الضمير من جهة ثانية، وقد استطاعت الكاتبة تجسيد هذه المشاعر المتصارعة من خلال مفارقة جميلة، تمثَّلت في تضخيم تخوفها من زوجة أبيها الثانية، منذ أن جمعت أمتعتها وصارت داخل السيارة، إلى اللحظة التي دخلت فيها الحي الشعبي الغارق في قذارته، ومن ثم وصولها البيت، حيث تنقلب الصورة، وتتوهج المفارقة، على عكس ما رسمت الفتاة في خيالها، إذْ فوجئت بأم تميم تستقبلها بصورة حميمة، تنتظرها وكأنها على موعد معها، وقد بدت ملامحها راضية، وهي ترمقها بحزن ووداعة، وتعاتبها بنظرات صافية، ومشروع ابتسامة يلوح فوق ثغرها "هاهي أم تميم امرأة مسالمة تخطو نحوي مبتهجة النفس، طيبة الروح، ترفع ذراعها الثقيل بوهن، تربت بيدها على كتفي بكل حنان ولهفة، ثم تمسد خصلات شعري بمودة، وتداعب أذني بلطف، يفتر ثغرها عن ابتسامة صادقة شفافة دائمة، يتهدج صوتها، تتدفق كلماتها همساً عذباً متقطعاً...

ادخلي يا بنتي. إخوتك في الداخل.. سيفرحون بعودتك.. سامحك الله يا هدى..".

تشكل الحياة الاجتماعية المضطربة قوام حدث القصة التي تؤطر حياة شخصياتها بالانغلاق على ذواتها، لتنفتح على الهموم الأزلية التي تؤكد على أن المرأة في الماضي هي المرأة نفسها في المجتمع المعاصر، لم تتقدم على الرغم من تلقيح حياتها بالثقافة، فالفتاة تتابع دراستها، والأب مدرس، وعبير الزوجة الثالثة منفتحة على العالم الأوروبي، تتعلم اللغة الإنكليزية لتستكمل بها ثقافتها، ويغدو لكل شخصية إشكاليتها.

إن هدى الشخصية الرئيسة في القصة ينفتح أمامها المكان الاجتماعي ببعديه الطبقيين، من خلال منزل عبير؛ زوجة الأب وسيارتها الفخمة وحديقتها الغناء، والذي يقابله الوجه الطبقي الآخر للحي الشعبي، حيث تمارس الفتاة الضائعة من خلال ذلك عملية مسح لوجه وجودها الإشكالي، إذ تحاور المكانين؛ الأول بجماليته المترفة، والثاني بلزوجته وحشراته ذات الجنسيات المتعددة، وتجد فيهما جزءاً من جدلها المتصل مع ذاتها من جهة، وزوجة أبيها الثانية وأولادها من جهة ثانية، أي بين ماهو ذاتي وماهو موضوعي، وبين الذاتي والموضوعي تتجسد أزمة الأسرة العربية بصورة عامة، حيث تعيش أزماتها التي كثيراً ما تصنعها بأيديها، فتركن إلى حالة رمادية تترك آثارها العميقة على شخصياتها.

لقد كان الذاتي حاداً ساحقاً، حين وجدت الفتاة زوجة أبيها الثالثة تُبعدها عنها وعن أبيها معاً بكلمات معسولة، ولكنها مبطنة بالسخرية المرة.

وكان الموضوعي حاداً أيضاً مفعماً بالمعاناة والفقر، والاقتناع بواقع متخلف لا مفر منه، وقد كان

تعاطف الكاتبة مع بؤس المرأة واضحاً، وهذا التعاطف الإنساني ما جعل نهاية القصة مغلقة، إذ لم تفتح فيها الكاتبة نافذة للأمل، وهي تُدخل الساردة بيت الأحزان، ولولا أنها لقيت الترحيب غير المتوقع من زوجة الأب لكان دخولها إلى المنزل المتصدع أقسى وقعاً عليها من دخول قبر.

إن تراجيديا البؤس، ربما شكلت مشهداً ثقيلاً في القصة، نظراً لما يوحي به المشهد من دلالات ترهص للمرأة والأسرة والمجتمع بأن المسألة تغدو أزمة وجود أكثر من أزمة ذات. وقد كانت الفتاة مستسلمة للأمر الواقع استسلاماً تاماً، فلم تتمرد، ولم تعبر عن سخطها تجاه الظلم، ومع أنها ندمت على تصرفها في التآمر، واقتنعت بخطئها، إلاَّ أنها لم تتطور كشخصية نامية مثقفة، فامتثلت لرغبة زوجة أبيها الثالثة في الابتعاد، ومن ثم تقبّلت ابتسامة الزوجة الثانية ويدها الحانية وكأنها صدقة.

لقد تكشّف الخطاب القصصي في مخيال الساردة عن تجليات متباينة لصورة المرأة في الواقع الاجتماعي المضطرب، وبقدر ما أفصحت هذه الصورة عن شدة معاناة المرأة (عزباء، ومتزوجة، وأم أرملة)، فإنها عبرت على مستوى آخر عن الوضع الذي آل إليه الرجل (الأب . الزوج المزواج) في ظل سلطة القيم والثقافة التجارية التي ارتضاها، إذ تحول . بعد أن كان فحلاً جلاداً . إلى ألعوبة أو ضحية أخرى في يد ابنته أولاً، ومن ثم زوجته الثالثة ثانياً.

وقد عبرت الشخصيات عامة، والأنثوية خاصة عن حالات اغترابية حادة . فالأب . الزوج يتخلى عن اختصاصه ومصدر رزقه، ويتبع ثراء زوجته مستكيناً إلى الدعة والكسل، ومتخلياً عن زوجته وأولاده، وتركهم في حالة بؤس مدقع، كما أن الزوجة عبير تتنكر لجهود ابنته هدى في مساعيها لحبك العلاقة العاطفية، وهنا يظهر تضارب القيم، وانزياح القلوب عن الحب الحقيقي، بعد أن امتلأت بالمصالح والمنافع الخاصة.

ثالثاً: اعتياد . قصة: زهير جبور.

يتابع زهير جبور في هذه القصة ماكان قد بدأه منذ أمد في كتابته القصصية والروائية من ترسيخ للواقعية التسجيلية التي تستمد سداها ولحمتها من الواقع اليومي المتأزم في المدينة العربية، بعد أن غدت الحياة فيها أشبه بكابوس، ولم يعد الجار يحتمل رؤية جاره.

إن القصة شاهد من شواهد العصر الحية على ما يجري في جنبات المجتمع المعاصر، حيث تفصح عن حياة شخصياتها، وتكشف عن سلوكهم، وتقدم نفسها للقارئ من خلال الدمغة الواقعية؛ أي الشكل الذي ارتضاه الكاتب لتوثيق المكونات الاجتماعية التي يصوغ منها نماذجه البشرية، التي يعيش أيامها، من خلال خطاب لغوي نفسي، يفرض نفسه على الآخرين، ويشغلهم به، ما داموا يقعون في محيط الدائرة المفرغة التي يدورون في داخلها.

تكمن قيمة القصة في إطلاقها بعض المفردات المنتزعة من القاع الاجتماعي اللزج، الذي يجسد الحالة النفسية للشخصية ذات الاندفاع المرضي المتضخم، والتي اعتادت على مفردات بذيئة تدمغ بها الآخرين، وتُتبع القولَ بالفعل، وبما يتناسب مع هذه الألفاظ، من عنف يكمل ملامح الشخصية القصصية المأزومة، التي تصنع الحدث، فالرجل السليط اللسان يفاجيء جاره الذي يسكن في الطابق العلوي، باتهامه بأنه يبصق عليه، ويستفزه بكلماته النابية، ثم ما إن يقترب منه، حتى يعاجله بلكمة تلو الأخرى، وتتكرر الحادثة بصورة يومية، فتتدخل الشرطة والجيران، لكن الشتائم والعنف لا يتوقفان إلاَّ بعد أن يتدخل أحد الجيران، وينصح

الرجل المسالم، بصم أذنيه، وتجاهل سماع السباب.

إن المفردات النابية التي تفوّه بها أحد سكان المبنى، غدت حوافز كنائية، تختزل أسها الواقعي للتعبير عن البعد الأخلاقي المهيمن، وتقول أكثر مايمكن بمفردتين، أو بعبارتين تتكرران في معظم مقاطع القصة، وهما تلتقيان دلالياً مع طبيعة المكان الذي يسكن فيه الرجل سليط اللسان، وهومكان منخفض، وانخفاض المكان ترميز إلى الحالة الدونية لساكنه، وبهذا المعنى، فإن القصة هي قصة شخصية مزاجية تتسم بسماتها الانفعالية، منذ أول النص القصصي إلى آخره، وقد باح الكاتب بذلك عندما ذكر أن حالة من (الشيزوفرينيا) تنتابه، وهذا يدفعنا إلى القول إن الواقعي الذي تمتح منه القصة لغةً وفضاءً هو تعبير عن الصخب غير المعقول في المدينة التي تكتظ بمبانيها، والمباني التي تضيق بسكانها، ولئن اعتبر بعض الكتاب المدينة فضاءً رحباً للحرية، فإن عدداً منهم ذهب إلى أن منزلة الفرد في الفضاء المدني تجسّم المنزلة البشرية، نظراً إلى أن هذا الفضاء يغذي شعور الإنسان بالغربة، ويعمق اقتناعه بعبثية الحياة، وقد ترجم الكاتب هذه الحالة العدمية المتردية للرجل السفيه كلما شاهد جاره الأعلى يجلس مع زوجته على الشرفة يحل الكلمات المتقاطعة في جريدة، مبتعداً عن الأذى، وعن الناس الذين افتقدوا القيم، معتزلاً العالم، ولكنه فوجئ بمن ينغص عليه عيشه، ويكيل له الشتائم من دون سبب: "اهبط أيها القابع مع شيطانتك على هذه الشرفة...". أو "اخرس يا قليل الأدب"، أو "يا حقير.. لا تبصق على المارة... أيها القواد".

تُظهر القصة مدى ارتباط القاص بالواقع، حيث تكثف السلوك البشري القائم في المجتمع، في مدة معيّنة، وفي مكان محدد، فتنفذ عين الكاتب إلى جوهر الحركة الواقعية، ومن هذا المنطلق تغدو رؤيته تكثيفاً للواقع، وإدراكاً لعلاقاته، وهي بما تحمل من سمات أسلوبية خاصة تعدّ أقدر الأجناس الأدبية على أن تجعلنا نرى الواقع المعيش للناس بالوصف المدروس، والسرد الطيّع. وأسلوب التناول المميّز بروح السخرية والإدانة.

إن القصة تعبّر عن القلق الوجودي لسكان المدينة، هذا القلق الذي يذكّرنا بقلق الشخصيات الوجودية في القصص والروايات الأوروبية التي عرفناها منذ خمسينيات القرن الماضي، والتي تصوّر الإنسان، وهو يعيش في أزمات خانقة، يخرج فيها عن إنسانيته، ولكن ماجعل قصة زهير جبور تتميز عن تلك الكتابات من منظور فني، هو أنه جعل شخصيتها المريضة تختفي، فيحل مكانها الصمت المحير، على عكس شخصيات الروايات الأجنبية التي تخرج عن إنسانيتها، فتتحول إلى صرصار عند كافكا ونمر عند بليك ودب عند فوكنر...

رابعاً: بطاقة القديس جاورجيوس (من وحي بطولات الفلوجة) قصة: د.كمال محيي الدين حسين.

من النادر في القصة العربية أن نقع على قصة كهذه القصة، تختلف عن القصص السائدة بانطلاقها نحو منظور فني تشكيلي، طالعنا بعضاً من ملامحه في المسرحية لدى توفيق الحكيم في "بيجماليون" ومثله في الرواية العربية لدى د.شكيب الجابري في رواية "وداعاً يا أفاميا"، وهاني الراهب في "ألف ليلة وليلتان"، مع أن هذه القصة تختلف عن الأعمال الجميلة تلك في أنها تقرأ اللوحة التشكيلية قراءة تخصصية، في حين تركزت التعبيرات الجمالية في الروايات حول زاوية رؤية وحيدة تكثّفت في جمالية الجسد الأنثوي.

تدرس القصة تمثال القديس جاورجيوس، أو سان جورج، أو مار جرجس، أو الخضر، مع التنين، أو

(الدراغون) فتقف على موقع الكنيسة التي يقوم فيها التمثال، وتصف المكانة اللائقة التي وضع فيها، وتبيّن قيمته الفنية، فكان يتوسط. بأبهة غير مسبوقة في أعمال النحت الهندسي. صحن الكنيسة الجميلة بجلاميدها الكلسية، المشغولة بحرفية شديدة التعقيد.

ثم يأتي على البعد الثقافي والتاريخي للتمثال الذي يحتل مكانة خاصة لدى الشرقيين في الديانتين المسيحية والإسلامية، ويقرأ دلالاته التي ترمز للصراع الأزلي بين قوى الخير والشر.

وقراءة اللوحة بعين الفنان في القصة، لون من ألوان المغامرة الأدبية، يخرج عن الإطار التقليدي المألوف، ويدخل في نطاق الاستشراف، تتبادل فيه شخصيات اللوحة المدروسة الأدوار، فيتحرك القديس والفرس والتنين، ويتحدث كل منها عن أبعاده الإنسانية واللا إنسانية ودلالاتها.

إن قراءة اللوحة الفنية/التمثال من شأنها أن تذكرنا أن العالم كله في الداخل، وأن الوصول إلى امتداداته مرتبط بالقدرة الخاصة لكل كائن، ولعل هذه الميزة هي التي تبعث في القصة الحيوية، وتؤسس لدى القارئ أرضية جديدة تجعله أكثر اتصالاً وغوصاً في ذلك المدى الفني الذي طالما وقفنا أمامه مكتفين بالنظر والإعجاب، متغافلين عن الأبعاد الدلالية الجمالية، ومتعاملين مع الأثر الفني كمسلمات محايدة ليس لها أيّ مكان في جوهر الحياة اليومية أو الإبداعية.

إن القصة تدرس التمثال الفني، وهذا يكفي لإعادة تكوين العالم الموازي أو الشبيه، من جديد، وذلك بما تشتغل عليه الدراسة أو القراءة الفنية، وبما تشير إليه في العنوان من أن القراءة مستوحاة من بطولات الفلوجة، فسقوط الجرس الضخم المعلق في قمة برج الكنيسة القديم ترميز لسقوط كثير من القيم والمعايير وشواهد الحضارة الرابضة على أرضنا العربية، وما اختفاء التنين بعد سقوط الجرس سوى انتصار للخير على الشر:"انظروا لقد اختفى التنين، صاح رجل آخر بكل ما في كلمة رعب من معان وتعابير"، وقد حملت الترميزات وظيفتها الفنية، فالجمادات تحركت، ودخلت في حالة غرائبية، فهناك صدى وغيوم وحمام: "كيف يمكن لتنين حجري أن يغادر مكانه القابع فيه منذ قرن ونيف؟.. هكذا فجأة ودون أن يخلف أثراً؟"...

إن القصة ربما اشتغلت على الغيبي المقدس في الموروث الديني، وأكدت بصورة غير مباشرة على أن الله العلي القدير يتدخل في اللحظة المناسبة لنصرة عباده: "وكأن الرب كان يشكل طريقاً قانياً من الدم ينهض من الأرض ليتلاشى معانقاً زرقة السماء، فوق أبنية البلدات الصغيرة المندهشة مما يحدث.".

خامساً: الكنز. قصة: ساسي حمام.

الكنز رمز للوفرة والكثرة من المال أو من أيّ شيء ثمين، وهو في القصة رمز للمكتبة المنزلية، وما تحويه من كتب ثمينة، قضى السارد حياته في جمعها وترتيبها وتخزينها، حتى ملأت جميع الأمكنة والمنافذ، فضاق المنزل بها، وشعر الأهل بالتذمر والامتعاض من وجودها، مما دفع صاحبها ومدمن جمعها وقراءتها إلى تعبئة بعضها في صناديق، ونقلها إلى الرصيف، لعل أحداً من الجيران الذين كانوا يظهرون إعجابهم بها يأخذ ما يريد منها، فيستفيد من كنوزها، لكن المشكلة أن الصناديق توالت عليها الأيام وهي قابعة على الرصيف، لم ينقص منها شيء، وقد غدت مرتعاً للجرذان والقطط والكلاب وفضلاتها، الأمر الذي ضايق الجيران، فتسارعوا إلى صاحب الكتب ليبعد الأذى عنهم، ولما وجدوه قد تخلى عنها كلياً عادوا إليها، وأشعلوا فيها النار...

إن القصة مؤشر واضح على تبدل الاتجاه العام للزمن الراهن الذي لم يهتم أبناؤه بالقراءة والكتاب.. وانصرفوا عن هذه الكنوز الثمينة، وفي ذلك ترميز إلى الانصراف عن العلم، وأن التغييرات الجذرية قد أصابت العقلية العربية في العصر الحديث، فتغيرت التوجهات عما كانت عليه في الماضي، في المكان والزمان والدلالة، فصناديق الكتب غدت موئلاً للحيوانات الضالة، مما يعني أن الكتاب لا حضور له لدى البشر، وأن مصيره التلف والحرق، وفي ذلك حرق كنوز ثمينة لم نعد نقدر قيمتها، وبمعنى آخر؛ عندما نحرق الكتب، فإننا نحرق تراثاً، ونقطع صلتنا بسبب هام من أسباب الحياة.

لقد كانت القصة تجسيداً لغربة الأديب/القارئ، الذي يرى نفسه نشازاً بين أهله وقومه، وقد جسدها الكاتب بأسلوب بسيط، معتمداً فيه على حوار عفوي، ولكنه ينضح مرارة وألماً، وكان تعبيراً حياً عن حركة الواقع الراهن، يحمل دلالات حادة لموقف الأديب منه، ويؤشر لمكانته فيه، بمعنى أن الأدب هو لون من ألوان النشاط الإنساني، وفي هذه الدائرة يجب أن يُدرس، وهو جزء من العلوم والمعارف، وفي هذه الدائرة أيضاً يجب أن يُدرس، إنه ليس مسألةً شاذة، ولا حالة طارئة على الحياة العربية، وليس هو بظاهرة فريدة كما قد يوحي واقعنا (الغرائبي) وإنما هو جزء من كل متكامل، ولا يمكن أن نعيش في هذه الحياة بمعزل عن الكتاب ونحن أمة "أقرأ".

سادساً: قائمة المشروعات. قصة: عزت السيد أحمد.

القصة هي لوحة(ميلودراما) تتدرج تحت إطار الجنس المسرحي أكثر من اندراجها في فن القصة القصيرة. ويمكن لممثل واحد أن يؤديها على خشبة المسرح، كما هي في النص من دون زيادة أو نقصان.

تتحدث اللوحة المشهدية عن حال إنسان عامل تراكمت عليه الديون، وقد بات عاجزاً عن تسديدها، ولم يجد أمامه مجالاً للخلاص منها إلاَّ بشراء ورقة يانصيب، تربح الجائزة الكبرى، ينتقل بعدها إلى عالم الراحة النفسية الإنسانية والأمان، فيشتري منزلاً وسيارة، ويتبرع للمبرات الخيرية بعد إيفاء الديون.

يعالج الكاتب الحالة النفسية الإنسانية لعامل مهموم، من خلال احتدام المشاعر، وانسفاح الآمال العريضة التي تنبثق عن عالم حلمي جديد، تتداح فيه عشرات الرؤى الملونة، يتعلّق بها صاحبها ويصدّقها، ولا يتعب من خيبته المرة تلو المرة في عدم فوزه بجائزة ما، إذ يستمر في شراء الأوراق، حتى تكون جائزة رأس السنة الكبرى، التي تحدثه نفسه بأنه سيربحها، والتي يمكن أن تنقله إلى عالم آخر من الثراء والرخاء... ولكن آماله تخيب، والورقة لم تربح، ويعود لاجترار خيباته، ولا ينام تلك الليلة إلاّ ليصحو في اليوم التالي، وينطلق لشراء ورقة جديدة.

القصة عادية في حدثها، تذكّرنا بقصة لابن المقفع في كتاب كليلة ودمنة، عن الراعي وجرة السمن، وعاديةُ القصة متأتية من أن المشاعر التي تنتاب شخصيتها، تنتاب ملايين الأشخاص الذين ينتظرون دورة الحظ للخلاص من متاعبهم المالية، ولكن غير العادي في هذه القصة المشهدية هو براعة رسم الحالة النفسية والثقافية والاجتماعية لشخصيتها، وتصويره وهو في حالات الحلم وغواية الحاضر الذي يغامر فيه بما هو ممكن ومتاح، اعتماداً على قانون الاحتمالات والمصادفة وضربة الحظ، وشهوة المغامرة القائمة على الثقة بالنفس، وغايته من ذلك تعديل وضعه الراهن، وتغيير المكان والأفكار وفق إيقاع الحلم الذي ملك عليه ساعات أيامه، وهنا يمارس الزمن غوايته كما يمارسها الأمل، ففي كل مستوى من مستويات حدوثه يرسل إليه

إشعاعات الإغراء، فيرعش أصابعه، ويعلو وجيب قلبه، وتتوالى شهقات الروح المضمخة بالأماني العذبة، وتسري حمى الغواية في روحه، فينزلق إلى بئر الأحلام، وتتنابه الرؤى الملونة في كل لحظة للخلاص من أعبائه الساحقة، فيقفز من حقيقة الراهن والحاضر إلى مجاز الأمل في الغد، ويتوغل في عالم المتع المحروم منها، والتي يحلم بتحقيقها، وقد باتت زئبقية مرة بعد مرة، وكأنها الحلم المستحيل، أو الدرع البعيد عن الوجود المدرك.. احتمالات الغواية التي يتعرض لها بمجازفته بالوجود المعلن، بغية تحقيق حضور متخيّل لكنه زئبقي...

ومع ذلك، فشخصية المشهد لا تيأس من التوغل في الحلم، على الرغم من جميع حالات الإحباط التي مرت بها، فتندفع بعد كل خيبة بروح فيها كثير من الثقة بالربح، وتضخيم الحلم، بحيث يغدو غواية كاسحة تحت إلحاح عبء الديون الثقيل على النفس، والمدى لا نهائي، وليس من خشية على تبدد الزمن الراهن، بل على العكس تماماً، فإن شخصية اللوحة تجد في الحلم الزئبقي انفراجاً في التوتر، وانزياحاً للكوابيس، وتبديداً للمخاوف، والحلم هو سيد الموقف، وميدان الفعل المفترض المغلف ببعد ديني، ولكنه مدنس مشبوه المصدر، في لحظات إقصاء الحاضر، وذلك بالاستغراق اللذيذ داخل لجج الأمل والأحلام السعيدة.

أعود إلى القول إن الحدث عادي جداً في قصة داعبت أفكارها أحلام الملايين، ولكن معالجتها الفنية كانت على جانب من الوعي والبراعة اللغوية، التي استطاعت أن تنقل لنا مشهداً بانورامياً يجسد حالة إنسانية، تعبر عن بُعد اجتماعي يغرق فيه السواد، من الذين لا يكفيهم مورد عملهم الطبيعي، فيتعلقون بالأمل والسراب الذي ينسيهم واقعهم البائس، ولو إلى مدة وجيزة.

أريحا- محمّد قرانيا

***

قراءة في

قصائد العدد 407

لابدَّ في مفتتح هذه الحلقة من المراجعات من أن أذكّر بأنَّ في هذا العمل من الحرج والمزالق الشيء الكثير، فضلاً عن أنّ قراءة القصيدة تحتمل وجوهاً مختلفة، وبخاصة إذا كانت من النصوص المفتوحة القابلة للقراءات، ثمَّ إنّ قراءة الشعر من أصعب القراءات، فالعمل على الإبداعات في المجالات الإنسانية محفوف بالمخاطر المتلاحقة، ولكنّه في الوقت ذاته مغرٍ وممتع وجميل، فالشعر هو الكلام السامي، والشعراء أمراء الكلام، حتى إنّ جان كوهين يذهب في كتابه المعروف "بنية اللغة الشعرية" إلى أبعد من ذلك حين يقول: "على الشعر أن يظلَّ سلطاناً أو يتنحّى"، والمشكلة كامنة في هذا القول نفسه، فمعظم الشعراء يقبلون بالشطر الأول منه، لأنهم يربطون على رأي أفلاطون وتلامذته الرومانسيين الشعر بالإلهام، ولكنهم يرفضون الشطر الثاني رفضاً مطلقاً، بل إنّهم ينتفضون بالسلاح والحجارة والشتائم إذا طلبتَ من شاعر . مهما تكن درجته في الشعر . أن يتنحّى أو يتقاعد أو ما شابه ذلك، ولذلك سيغضب مني كثيرون، ويلعنني أمثالهم إذا قلتُ ما لا يرضيهم.

وبناءً على ما تقدَّم أجد من الضروري أن أذكر طريقتي في قراءة النصوص الشعرية التي تنشرها مجلة "الموقف الأدبي" الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ولابدّ من التذكير أيضاً بأنَّ المجلة . كما هو واضح من عنوانها . ذات اختصاص دقيق، وهو الأدب والموقف منه، وهذا يعني أنها دورية تنشر الأجناس الأدبية التي يكتبها أدباء من سورية والأقطار العربية الأخرى، وهي تتضمن عدداً من الملفات هي: البحوث والدراسات، القصائد، القصة القصيرة، المراجعات، الرسائل، القراءات، ولابدّ من أن أذكّر هاهنا بالأمور التي يعرفها معرفة جيدة قارئ هذه المجلة، وهي أنَّها تتوجَّه في خطابها إلى ذوي الاختصاص الأدبي بعامة، ولكل مهتم بملف من ملفاتها بخاصة، وبما أن كلامي سيقتصر على القصائد فإنني أذكّر بأن المجلة لابدّ من أن تنشر ماهو جيد منها على الأقل، ولذلك سأكون صريحاً ومباشراً في تناولي لهذه النصوص، وأرجو أن يعذرني الشعراء سلفاً إذا كنتُ متصالحاً مع نفسي، فأنالا أقلّل من شاعرية أيّ شاعر لحساب أيّ شاعر آخر، وأنا قارئ نصّ أولاً وأخيراً، وسيقتصر كلامي على النص المنشور، ثمّ إنني لاأهتم بالأسماء كثيراً، ولذلك أضع خطتي على الشكل الآتي:

1 . النص المنشور معتمد ومستقل عن تاريخ صاحبه وسيرته وإنجازاته الأخرى وقصدياته.

2 . ترتيب القصائد في القراءة حسب الترتيب الذي ارتأته هيئة التحرير، ولكنّ ذلك لا يعني أبداً أنني أتطابق معها في هذا الأمر أو ذاك، وإنما لاحترام رأي الآخر من جهة ولتسهيل عمليات القراءة

من جهة أخرى.

3 . لا تعني أيّ قراءة لأيّ نصّ شعري إنكار ما لهذا الشاعر أو ذاك من إسهامات أخرى في مجال الشعر أو سواه، وينبغي أن أذكر هنا بأن إنتاج أي شاعر يتعذر أن يكون متطابقاً وعلى درجة واحدة من الجودة والشاعرية، ولا بأس بأن أذكّر هاهنا بالتفاوت الحاصل في شعر أبي تمام بين بيت وآخر في القصيدة الواحدة، كما لا أزيد شيئاً إذا ذكّرت بما قاله البحتري في شعر أبي تمام: "جيّده خير من جيدي ورديئي خير من رديئه".

4 . لا تمايز ولا تفاضل بين الأجناس الشعرية المطروحة في ساحاتنا الثقافية بدءاً من قصيدة الشطرين التي يسميها كثيرون خطأ قصيدة العمود إلى قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر إلى الشعر المنثور، ففي كلّ جنس من هذه الأجناس قمم وسفوح ووديان، وليس الشعر بشكله الخارجي، ولكنّه بمابينّه من حرارة وتجربة وترجّح ورؤيا، والشعر الحقيقي لا يحتاج إلى شهادات واختلافات كبيرة.

بناءً على ما تقدم أقرأ القصائد التي تضمنها العدد /407/ آذار . 2005، وهي ستّ قصائد مرتّبة في العدد على الشكل الآتي:

1 . لاميّة الشنفرى.. بائية الهواري . شعر: صالح هواري . فلسطين.

2 . المدى.. شعر: فؤاد كحل . سورية.

3 . هتفات السؤال.. شعر: محمد وليد المصري . سورية.

4 . كن كما تشتهي..شعر: موفق نادر . سورية.

5 . ولادات.. شعر: عبد الكريم عبد الرحيم . فلسطين.

6 . وتساقط الندماء.. شعر: محمد الشيخ علي . سورية.

القصيدة الأولى: لامية الشنفرى ـ بائية الهواري ـ الشاعر: صالح هواري ـ فلسطين.

تتألف هذه القصيدة من مقدّمة نثرية قصيرة يعرّف فيها الشاعر الفلسطيني المعاصر بالشاعر الجاهلي الشنفرى. ويختار ثلاثة أبيات من قصيدته اللامية الشهيرة التي يعبّر فيها هذا الشاعر عن اعتزامه الابتعاد عن بني قومه، فالعيش فيما بين الوحوش أرحم وأكثر أمناً وطمأنينة.

أما قصيدة الهواري (البائية) فهي من مقطعين غير متساويين.. يُعبِّر في المقطع الأول عن تمسّكه الشديد بأهله وبني قومه على نقيض الشاعر الجاهلي، والمقطع قصير من سبعة أبيات؛ ثمَّ يتغنى هواري بالمقطع الثاني بوطنه فلسطين ونضالات أبنائها، وهو يعاتب في أبياتها من توهّم من الشعب الفلسطيني بجدوى السَّلام الذي يتنادى إليه المغرضون، فما هذا السلام الموهوم سوى وعود كاذبة، ولذلك يمجّد أطفال الحجارة وانتفاضة شعبنا داخل الأرض المقدسة المحتلّة، ويفتخر بانتسابه إلى هذه الأرض وشعبها المقاوم البطل.

القصيدة من شعر المقاومة بامتياز، ولكنّ لقارئها ملاحظات كثيرة على بنيتها الفنية والجمالية، ولابدّ من ذكر أهمّها:

1 . في العنوان خطأ فاضح كان على الشاعر أن يتجنّبَهُ، وهو "لامية الشنفرى" فأين لامية الشنفرى أولاً..؟ ولماذا هذه اللامية في "بائية الهواري"؟.. وهل القصد من حشر هذه اللامية تعليمي لا غير والشاعر

يعرف قبل سواه أن معظم قراء الشعر شعراء أو هم على الأقلّ من مريدي الشعر؟.. ومن جهة نظري أنّ المقدمة وأبيات الشنفرى الثلاثة من الزيادات على النص.. بل هي حشو خالص.. كان من الأفضل مثلاً أن يضع استهلالاً لقصيدته بعبارة مثل: "وأهلي وإن ضنّوا عليّ كرام"، لتقدِّم قصيدته "بائية الهواري" نفسها دون وساطات أو شروح أو تعليمات....الخ.

2 . إنَّ التمسّك بالشنفرى دون سواه من شعراء العربية غير مقنع فنّيّاً، فالشاعران: الجاهلي والمعاصر على طرفي نقيض، شاعر متحلّل من أهله وقومه وشاعر متمسّك بهم، وكان بمكنة الشاعر المعاصر أن يتوجّه إلى شعراء آخرين تمسّكوا بقومهم ووطنهم وحنّوا إلى بلادهم التي أُبعدوا عنها، كالصّمة القشيري مثلاً في قصيدته:

حنَنْـتَ إلـى ريَّـا ونفسُـكَ باعـدتْ ... مـزارَكَ مـن ريَّـا وشـعباكما معـا

3 . لا أرى في هذا المقام أنَّ الشنفرى من خلال لاميته يصلح لأن يكون قناعاً للشاعر في موضوعه الذي تعرّضنا له، فالذات الشاعرة تتجه باتجاه مغاير لاتجاه الشنفرى في قصيدته، والنص الوليد نقيض النص الفحل، وبينهما مخالفة واضحة، فالشاعر صالح يصرّح في المقطع الأول بأنَّه الشنفرى الجديد الذي يختلف عن الشنفرى المعروف، وكأنَّه يدين خروج الشاعر الجاهلي على بني قومه:

أنـا الشـنفرى، لكنّنـي لسـتُ مثلَـهُ ... ألـوذُ بكـم لا منكمـو أَتَهَـرَّبُ

متـى كـان فـرخُ الغـيمِ يُنكـرُ أُمَّـهُ ... وهل للذي ينأى عن الأهل مذهَبُ!!؟

وداعـاً.. ولكنّنـي إلـيكم مسـافرٌ ... عصـافيريّ الثكلـى كواهـا التغـرُّبُ

حملـتُ عناقيـدي معطـرةَ اللَّمـى ... أباريقُهـا نـارٌ مـن القلـب تُسْـكَبُ

إذا هـي لـم تـذهبْ إلـيكم حمـائمي ... لتطلـبَ عشـقاً عـاجلاً أيـن تـذهب؟

ألا فاسـكبوا فـوق الخميـرةِ زيـتكم ... ولـو كـان مـرّاً زيـتكم فهـو طيِّـبُ

4 . القصيدة من الشعر الغنائي، وهي ذات نبرة خطابية عالية، وكأنّها صُنعت للإلقاء والمنابر، وبالرغم من حرارة التجربة الفلسطينية، فإن الشاعر لم يستطع أن يجترح بحر الطويل ليكون نابضاً بما هو نابضٌ على الساحة الفلسطينية من أوجاع وأحداث ويوميات، كانتفاضة الحجارة في القدس وبيت لحم وغزة، وظلّت الأبيات جافّة وعادية لا تحتاج إلى غير قراءة، بل ظلت في صورها ومعانيها تدور ضمن عشرات بل مئات قصائد المناسبات التي قيلت في هذا الموضوع، وكنت أتمنى أن تتواصل الحركة التي بدأت قبل نهاية القصيدة، ولكنّها سرعان ما خبت بعد وقدة من التوهج:

تباركـت يـا شـعبي بغـزَّة نازفـاً ... إذا أنـتَ لـم تنـزفْ فكيـف ستُخْصِـبُ

إذا نسـفوا بيتـاً تناسـلَ غيـرُهُ ... وفـي كـلِّ يـومٍ "أمُّ أحمـدَ" تنجـبُ

قطفْتُ عنِ الأيامِ أجراس ثورتي   وفي حطبِ الأعداءِ حجري مجرَّب....

القصيدة الثانية: المدى ـ شعر: فؤاد كحل ـ سورية.

تنتمي هذه القصيدة من حيث البنية إلى النظام المقطعي الذي كان سائداً في الشعر المهجري وشعر جماعة أبولو، وهو في الأساس ينتمي إلى الرباعيات وأشباهها، ولكنَّ الشاعر هاهنا حاول أن تكون المقاطع أكثر ليونة ومطاوعة للبناء الدرامي الداخلي، فأدخل بعض التحويلات الطفيفة على عدد التفعيلات بين مقطع وآخر، وبخاصة في المقاطع الأخيرة (7 . 8 . 9 . 10) حيث بدأت الموجات الشعرية بالاتساع والامتداد، لأنّ الشاعر قد انتقل من المشاهد الطبيعية الجمالية المحيطة بالإنسان إلى الهموم الحياتية للإنسان نفسه.

تقوم بنية هذه القصيدة التفعيلية على تفعيلة(فاعلن)، وهي مطواعة سريعة الإيقاع رشيقة ليّنة تتناسب مع المدّ الثلاثي في النظام المقطعي، وهذا ما تحدّده القافية ورنين حرف الروي المختلف بين مقطع ثلاثي وآخر، ولذلك هي مؤلفة من عشرة مقاطع ثلاثية وخاتمة، ولا يقتصر هذا التحديد على القافية ورنين حرف الروي، ولكنَّه يُحدَّد أيضاً بمفردة "المدى" التي تجيء في أول كل مقطع، وهكذا تكون بنية القصيدة أو جغرافية النص محددة بدقة وهندسة واضحة، وأجد لزاماً عليَّ أن أقدِّم المقطع الأول الذي يعدّ تمهيداً أو مطلعاً، وهو قصير بالقياس إلى المقاطع الأخيرة كما أسلفنا:

المدى:
حيثُ ينبجسُ القلبُ
مثلَ الينابيعِ
والفجرُ يُبْحِرُ
في مركبات الصباحْ

***

صوتُ أنثى
يُغرِّدُ في أذنيكَ
وقد كنتَ تحلمها
في رفيفِ جناحْ...

***

وردةٌ نهضتْ
عندما طفحَ النورُ
وانتشرتْ عبقاً
مدهشاً في جهاتِ
الفضاءِ المُبَاحْ...

"المدى" قصيدة رؤيا تبئيرية ترتكز على تكرار مفردة "المدى" التي تشكّل نابضاً بين مقطع وآخر

للانتقال من قافية إلى أخرى ضمن ثلاثيات متفاوتة الأطوال، وليس ذلك فحسب، وإنما هي شبيهة بوتر يعزف عليه العازف ألحاناً مختلفة ضمن مشاهد من الطبيعة (وردة . طفلة . عصفورة . عاشقان...الخ)، أو مشاهد من طبيعة الإنسان (شهقة . قلق . حلم...الخ). أو سوى ذلك، ليتوقف عند الخاتمة التي كانت من موجة واحدة، فيغيِّر في طبيعة المفردة بإضافة الواو (والمدى) ليخرج من هذه الدائرة المغلقة إلى دائرة أوسع وهي دائرة الصمت:

..... والمدى
رغمَ هذا المجازْ
واضحٌ.. غامضٌ
خائفٌ... مرعبٌ
مدهشٌ...
حين ينتابنا
لا نعودُ نفرِّقُ
بين الذي مات
منذ ولادتهِ
والذي قال للشيء:
كُنْ:
ليكُونْ..!!

ومع أن تفعيلة "فاعلن" المطواعة السريعة إلاَّ أنَّ القارئ يخرج من هذه القصيدة الجيدة وهو يدرك تماماً أن فيها شيئاً غير قليل من الصنعة والتطريز في بداياتها والوهن وضعف الحركة في معظم مفاصلها، فقد كان ينبغي على المقاطع أن تتحرَّر من الرتوب لتنطلق إلى آفاق رحبة من خلال التوهج والشباب والحرارة والصورة السريالية المتوثِّبة، ولكنّ الشكل الدائري المغلق والصنعة الغالبة على المقاطع جعل القصيدة قليلة الماء والحركة والحيوية.

القصيدة الثالثة: هتفات السؤال ـ شعر: محمد وليد المصري ـ سورية.

القصيدة تفعيلية (فعلن) من مقطعين يتوسّل الشاعر من خلالهما شيئاً من التصوّف ليضيفه إلى الشّعر، وكأنَّ التصوف ورموزه وحالاته صارت تقانة من تقاناته، ولكنَّ ثمة فروقاً بين أن يعيش الشاعر حالة التصوّف حقيقة، كالحلاج والنفري والسهروردي والأسدي وبودلير ورامبو ومالارميه وبين أن يصطنع أحدنا هذه الحالة، فقد يتألم الإنسان لمنظر جريح أو مريض يتوجّع، ولكنَّ الألم الحقيقي هو ما يحسّ به الجريح نفسه أو المريض نفسه، وكذلك شأن اصطناع الحبّ في زمن الشيخوخة أو في حال كحال العقاد في شعره، فقد كان قلبه متسامياً عن مثل ذلك، وكان إباؤه يترفّع به عن التوجع إلى غير ذلك، فجاء شعره في الحبّ نظماً بارداً ومقصّراً تقصيراً فاضحاً عما هو عليه عند العشاق العرب، كالمجنون وجميل وكثير وسواهم..، وجاء مقصّراً تقصيراً فاضحاً عما هو عند ألفريد دي موسيه، الذي تحوّلت حياته إلى آلام وجحيم بعد أنْ غادرته جورج صاند إلى سواه، أو لويس أراغون الذي توهّج قلبه المتصوف بالحب، فظلّ يرى من خلال

عيني إلسا العالم كلّ العالم، فظل هو المجنون الحقيقي.

علينا أن نؤكِّد هنا بأنَّ الشعر هو ملح الكلام، وأنَّ الحبّ والأحلام والتصوف ملح الشعر الحقيقي الخالد، ولكنّ القصيدة بدأت مباشرةً من الخاتمة أو بحالة الكشف المباغت، وكأن المعاناة في التصوف لا قيمة لها، ولذلك حذفها الشاعر، وحذف معها التدرّج من حال إلى حال، حتى أصبح التصوف موضوعاً لا حالة، وكأنَّ التصوّف في شعرنا المعاصر شيء قريب المنال لا يحتاج إلى ماكان يحتاج إليه في عصور التصوف من انقطاع عن العالم ورهبنة ونسك وعذابات وأمثالها، بل غدا التصوف أمراً قريب المنال، كما هو شأن الحبّ والجنس والأمور الحياتية الأخرى، فيستطيع أيّ طالب الحصول عليه من أقرب الطرق، وهو على عجلة من أمره، ولذلك ألغى الشاعر الحركة والتجربة المتوهجة والصراع والتيار الدرامي من قصيدته، ليقف مباشرة إزاء الخاتمة التي ينبغي أن يتدرّج إليها العمل الشعري، ولذلك هو يخاطب نفسه، أو هو يصف حالة ولا يقدّم عملاً فنيّاً متكاملاً، فبدأ القصيدة بهذا النمط السائد في شعرنا:

هتفات الحضرة،
قوسُ قزحْ...
يستفتي الطيفَ،
يضيء خفيْ الحزنِ،
فيشرقُ بعضُ فرحْ...
ينبعُ في كفّيكَ،
يشفُّ،
فيلتبسُ الأمر عليكَ،
أماءٌ هذا؟..
أم بِلّور قَدَحْ..
سبّحْ في ملكوتِ الأنثى...
واستغرقْ..
في كهنوت سرابٍ،
يتناسخُ في شفتيكَ،
نبيذ بلحْ...
فاشربْ ما شئتَ،
وما شاءَ،
قبيلَ رحيلِ الحال،
إلى حالٍ،
يتماهى في هتفاتِ الحضرةِ،

يستعلي في الذاتِ الأخرى..

ويصيرُ الشطحُ سؤالاً..،

أو أنثى...،

مَنْ نحن؟،

يردُّ سواكَ،

تغيبُ مكانكَ،

دون رحيلٍ،

أو سفرٍ،...

هكذا تمضي القصيدة بنمطية كما هي الحال في معظم شعرنا المعاصر، إذا تحوّلت قصائد اليوم إلى صفحات منظومة من التصوف، والتصوّف الحقيقي منها بعيد" وتحوّل الشعراء إلى مريدين، وليت ذاك كان حقيقة، لكانت قصائدهم حالات متوهجة من الداخل، ولكنّ اصطناع الشيء لا يعني الشيء نفسه، ولذلك تذهب قيمته وتوهجه أدراج الرياح، وليعلم أخوتنا في الشعر أنَّ مالارميه المتصوّف الحقيقي لم ينجب في كل صباح قصيدة، وإنّما ظلّ يعمل على قصيدة واحدة (هيروديا) طوال عمره، وأنَّ رامبو طلق الشعر بعد أن جرّبه عامين عاش فيهما حالة من التصوف الحقيقي ثم غادره إلى الأبد حين أدرك أنّ عليه أن يعود إلى العالم.

القصيدة الرابعة: كن كما تشتهي ـ شعر: موفق نادر ـ سورية.

القصيدة من مقطعين تتراوح بين تفعيلتين، وهما "فاعلن" و"فعولن" وهذا جائز في شعر التفعيلة لأن هذه نقيض تلك (/0//0) (//0/0)، وربما كان هذا التنويع يفضي إلى حركة جديدة تُبعد القصيدة عن الرتوب..

يخاطب الشاعر في المقطع الأول نفسه أو القارئ للخروج على ما أراده له ملوك هذه الأمة.. ملوك هذا الزمان، فقد أرادوا من المواطن أن يكون مطيعاً مدجّناً عبداً يُسَبِّحُ بأمجادهم الزائفة ويسوّغ هزائمهم المتكرّرة، وأن يكون جسراً إلى مطامحهم ومصالحهم، وألاَّ يلتفت إلى ما يحلّ بوطنه وأمته ومصيره الشخصي، فهو ليس سوى قلامة حرف على هامش من كتاب، وكأنَّ الشاعر يستعيد صورة المواطن المهمَّش الذي جاءت صورته وسيرته في أعمال أدبية متنوعة، وبخاصة في الأدب الحزيراني، ومن ذلك ـ مثلاً ـ قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لأمل دنقل و"هوامش على دفتر النكسة" للشاعر نزار قباني، ولذلك يتوجَّه الشاعر بالخطاب إلى ذاته/القارئ في مطلع المقطع الثاني بقوله:

لا تكن مثلما يبتغيكَ الطغاةُ

قلامةَ حرفٍ على هامشٍ

في كتابْ

تبرّحكَ الأمنياتُ

لتعلو على ظلِّكَ الرخو

علّ تعاريج جفنيك توغل عبر القصائد

تدخلُ حدّ الكلام الجميل
تقارفُ ما ليس يدريهِ من صخب التجربةْ
سوى الضائعين بدم الحروف
ومن سوف يدخلهم عشقهم
للمتاهِ الجميل
بأرجلهم
ملكوت العذابْ

ثمة غير ملاحظة فنية على هذه القصيدة سأكتفي منها باثنتين: الأولى العنوان، وهو غير مناسب ولا هو دال ولا هو شعري، فعبارة "كن كما تشتهي" غير انزياحية من جهة، ونثرية من جهة أخرى، ففيها كلّ ما يريد أن يقوله الشاعر (القصدية عند المؤلف)، والعنوان عتبة إلى النص، ولكنَّه عتبة إلى الشعر وليس إلى النثر، والنّص الشعري المفتوح ملغَّم، وهو شبيه بقلعة بلا أبواب، ولذلك كان العنوان هنا كمصباح إضاءة أو قراءة من الشاعر.. وكان على الشاعر أن يبحث عن عنوان يُلقي على النص ظلالاً لا ضوءاً، فالتحجّب يزيد الجمال جمالاً، والتستر والخفاء والسرّية من الأمور المشوقة التي تستدعي الكشف، ولذلك كان مفردة "اشتهاء" مثلاً أكثر مناسبة وأبعد غوراً وإيحاءً من هذا العنوان الطويل الواضح المباشر، وربما كانت عبارة "كن مثلما تشتهي" أو "كن مثلما نشتهي" وأمثالهما في النص دافعاً لحلولها في العنوان.

أما الملاحظة الفنية الثانية فهي في الخاتمة، فقد ساقت القافية الشاعر إلى حيث لا يريد من جهة، وإلى حيث لا يريد النص الشعري من خلال نسقه من جهة ثانية، ولم يكن موفق نادر موفقاً في خاتمته، فالقصيدة ذات منحىً قومي وطني واضح، وهو يدعو قارئه إلى الثورة على الفساد من جهة وعلى الغزاة الطغاة من جهة أخرى، ولنتأمل في خاتمة القصيدة:

وكن مثلما نشتهي
أن نكونْ
ستسمع . مثلي . على شرفة الأفق
دمدمةً وصهيلْ
ووسط سواقي الدماءِ
سنلمحُ زرقةَ نهرٍ يمرُّ
وغاباتِ نخلٍ
ظليلْ..
وإلاَّ
فإنَّا كلَّ حالٍ
سنبقى على هذه الأرض نحيا
قتيلاً

يضمُّ إليهِ

القتيلْ!!

ففي هذه الخاتمة ركاكة تسيء إلى هذه القصيدة الجيدة، وكأن الشاعر أراد أن يتخلَّص من الحالة الشعرية ويُنهي القصيدة من أيّ وجه كان، فلم يفرّق بين القتيل والشهيد من جهة، وقد ساقته القافية إلى خلاف ما يريد، فكيف يكون القتيل حياً، ثم ما هذه العبارة المتخلخلة: "وإلاَّ فإنا كل حال..."، وكان بمكنة الشاعر أن يقول مثلاً:

سنلمح زرقة نهرٍ يمرُّ

وغابات نخل مديدْ..

سنبقى على هذه الأرض نحيا

شهيداً

يضمُّ إليهِ

شهيدْ..!!

القصيدة الخامسة: ولادات ـ شعر: عبد الكريم عبد الرحيم ـ فلسطين.

ولادات من خمسة مقاطع قصيرة من قصيدة التفعيلة (فاعلاتن)، ولكنَّ الشاعر بدأ القصيدة بتفعيلة مختلفة واحدة هي "مفاعلْتن"، ولا ندري سبباً لذلك، ثم إنّ تقطيع القصيدة القصيرة ذات البنية الواحدة والحركة الواحدة والوزن الواحد إلى مقاطع ووضع عنوان لكلِّ مقطع أمر غير مقنع فنّياً.. وما أجد لهذا الأمر الشائع حالياً في شعرنا أيّ مسوّغ، فهل هو يا ترى تقليد لكتاب القصة القصيرة جداً أو ما يشبهها، فولادات هي ولادة واحدة، وتوزيعها على أقسام أمر يحتاج إلى إعادة نظر، وبنية النص بما فيها الحركة ذات مقطع واحد ومتجانس، ولذلك أقترح على الشاعر أن يُعيد النظر في عنوان القصيدة "ولادات"، فهذه "ولادة"، وكأن الشاعر أُخذ بما يمكننا أن نسمّيه الأفكار الصغيرة أو الموضوعات الثانوية أو المعاني التي يتعرض لها الشاعر في قصيدته، فوضع عنواناً لكل موضوع صغير أو فقرة(في الذات . لغة . تجلّ . الداخل . ضيّاع)، وكأنَّ هذه العنوانات الفرعية إشارات ضوئية على الطريق الدولي تعيق السير أكثر مما تيسّر حركته، أو هي شبيهة بالدويلات العربية الصغيرة التي وزّعها الاستعمار ووضع لها حدوداً وجمارك وجوازات لتجلس على حدود كلّ دويلة ساعات لتنتقل بعدها إلى الأخرى في حين أن الطائرة تنفق ساعات في بعض البلدان الواسعة لتنتقل من مكان إلى آخر، ثمَّ إن الانتقال في هذه القصيدة من فقرة إلى فقرة شبيهة إلى حدٍّ ما بالانتقال من بيت إلى بيت أو فكرة إلى فكرة في الشعر الجاهلي، فالتجربة الذاتية هي المهيمنة على هذه القصيدة، وإن كانت الصنعة بادية على المقاطع الأولى، وحده المقطع الأخير (ضياع)، كان متوهجاً، والافتعال بادٍ على المقطع الثاني (لغة)، ولو كنتُ مكان الشاعر لحكمتُ عليه بالإعدام وأطلقتُ عليه النار رحمة بالقصيدة الجيدة إلى حدٍّ ما، ولكنّني تركت هذا الأمر له، لأنَّه صاحب الحلّ والربط، وهو الذي يتحمَّل ما ستؤول إليه هذه القصيدة إذا بقي هذا المقطع كالشرطيّ الأجنبي على الحدود العربية.

يستعيد الشاعر اغتراب الشنفرى في بني قومه في المقطع الأول على نقيض الشاعر صالح هواري في بائيته، فيقول:

كلَّ قوسٍ أنحني تعبر روحي .
قامتي .
يكسرُ ألواني على جلدي
يسوّيني بقايا
ويواري كلّ أطرافي بيتٌ تحت أرحامٍ
مآسي الدهرِ مصلوبٌ
غريبٌ بين أهلي،
والمنارات التي شُرِّدَتْ فيها
غشيت عيني فمزقت رؤايا

وينتقل الشاعر من همٍّ إلى همٍّ ليصل إلى المقطع الأخير الذي هو في حقيقة الأمر مختلف بتوهجه وصفائه ولغته الشعرية الغنائية الشفافة عن بقية المقاطع، بل ربما كان هذا المقطع سبباً وراء تقسيم النص الواحد إلى نصوص، وكأن الشاعر نفسه وجد في هذا المقطع . الخاتمة شعراً . ليس موجوداً في المقاطع السابقة، فأفرده في مقطع، وهذا ما أجبره أن يعود إلى بنية القصيدة ليجعلها في خمسة مقاطع، كما تكون الرواية أو المسرحية مثلاً في مقاطع أو فصول، وأرى من الضروري أن أدوّن هنا المقطع ليطلع القارئ بنفسه على ما أريد أن أذهب إليه:

ضائعٌ بين نحيبي
واعتصام الحبّ بالبهجةِ
مرَّ العمرُ لا أعرفُ...
وجهي تحت تاج الشوكِ
أم ريمُ، بمسكِ العشقِ يشتاق حبيبي
فسحةٌ.. نبضي غناءٌ
شرفةٌ... صوتي بكاءٌ
وأنا أيقونة الدهر تغطي أنملي الريحُ
فلا أدري أشعرٌ ذلك الهاتفُ أم محض دماءٌ!
وسّديني زفرة المخنوق من ضميم البلايا
تعبّ العاشقُ والكون منايا
وشُدّيني...
كفّ أمي
ربما يحرسني دمعُ دعاها
لم يعدْ من قصص الصدقِ

وأرى أخيراً أن وظيفة العنوان الفرعي (الداخلي)، في الكتابات النثرية توضيحية، فهي كالإشارات إلى أسماء القرى والمدن والمحافظات في الطرق العامة، ولكن طبيعة الشعر مخاتلة وغير توضيحية، فإذا أحبّ الشاعر أن يفصل بين مقطع وآخر ضمن بنية القصيدة الواحدة، فالأنسب أن يصنع رقماً أو إشارة كالنجوم مثلاً، ليترك للقارئ حرية التنقل وحرية التأويل، ثمّ لابدَّ من القول أخيراً إن قصيدة "ولادات" لا تحتمل هذه العنوانات، فهي من الزوائد التي تضير ببنية القصيدة وحركتها.

القصيدة السادسة: وتساقط الندماء ـ شعر: محمد الشيخ علي ـ سورية.

أرجو أن أكون مخطئاً في قراءة هذه القصيدة، لأنّ الحكم القاسي قد يصيب أحياناً مقتلاً، وأنا لا أستهدف ذلك، ولكنَّ لابدَّ من قول الحقيقة القاسية إذا أردنا لشعرنا في سورية أن ينهض من كبوته الطويلة، فالقصيدة التي فيما بين أيدينا تعاني النمطية القاتلة التي أبتلى بها شعرنا منذ بدأ الشعراء يحسبون أن الشكل وحده كافٍ لأن يكون الكلام شعراً، وتناسوا أن الشعر الغنائي يحتاج إلى قوّة روحية صاهرة وإلى حالة مناخية واحدة مستمرة لكي يتقبّل القارئ هذا النوع من الشعر، وكلّ قصيدة خالدة لابدَّ من أن تكون قادرة على الحياة بما فيها من إضافات مختلفة، ولكنَّ شعراءنا يستعيدون ما قيل في شعر التفعيلة من موضوعات ومشاعر صارت معروفة لكلّ قراء القصيدة عندنا، فمنذ حزيران والورق الخريفي يتساقط ورقة إثر ورقة، والمقابر تتسع وتتسع، ولكنّ الصدمة الشعرية الحقيقية كانت عند أعمال قليلة ما تزال قابلة للقراءة، كقصيدة "هوامش على دفتر النكسة"، التي أطلقت صوت نزار السياسي من معقله، وقصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، التي أمنت شهرة واسعة لشاعر كان مغموراً قبلها كأمل دنقل، ولكنَّ الشعراء ظنّوا أنهم قد يكسبون شهرة هذا الشاعر أو ذاك، فعزفوا على الوتر الذي عزف عليه هذان الشاعران، وغرفا من هذا النبع، فدخلت قصائدهم في النمطية القاتلة، ويصحّ هنا قول المتنبي في شعره، وهو يخاطب سيف الدولة، بعنفوان العبقري الذي يتباهى بشعره:

ودع كـلّ صـوت غيـر صـوتي فـإنني ... أنـا الطـائر المحكـي والآخـر الصـدى

لقد أصبحنا اليوم نقرأ قصيدة واحدة.. نقرؤها مرَّةً واحدة من خلال الصوت الخالد، ونقرؤها مرّات ومرّات ومرّات من خلال أصدائها، ولله درّ المتنبي العظيم بحضوره الصادق الطاغي الفاعل المعبِّر حين تجرأ على سيف الدولة بقوله:

أجزنـي إذا أُنشـدت شـعراً فإنمـا ... بشـعري أتـاك المـادحون مـردّدا

ثمَّ جاءت بعد ذلك قصيدتا "لا تصالح"، و"مراثي اليمامة" لأمل دنقل، ليتفردّ هذا الشاعر في قضية رفض الصلح مع الكيان الصهيوني الدخيل، وظلَّ لهاتين القصيدتين وهجهما، ولذلك على الشاعر الحقيقي ألاَّ يدور في فلك سواه، وأن يربأ بقصيدته أن تكون الصدى، ولنتأمل في هذا النظم الجاف الذي يطالعنا منذ مطلع القصيدة:

ورقٌ خريفي ومقبرة خواء
ناديت أو أصغيت

صمتك أو صراخك هجرتان إلى خلاء
ريح على ورقٍ خريفيّ
ومقبرةٍ خواء
ناديت لا يأتيك إلاّ صوتك المرتدّ من قيعان ذاكرةٍ
تهرّأت الدروب إلى مفاوزها
وأدمنتَ النداء
وأنتَ لا صوت سوى ريح
على ورقٍ خريفيّ ومقبرةٍ خواء.

ويحاول الشاعر أن يتكئ أحياناً على مشاهد مبعثرة، كما هي الحالة في اللقطات السينمائية السريعة المختلفة، ولكنَّه لا يقنعنا فنيّاً بذلك، فهو لا يتمدَّد حين يتكئ عليها، وبخاصة حين اقترب من الخاتمة، فإذا هي حركات ضعيفة، فلا تسير القصيدة نابضة، وإنما هي كشأن المخلَّع، ولا يلتقط القارئ أنفاسه ليخرج من حركة إلى أخرى، وأين منها حركة المهرة المجنحة التي لا يفرّق الناظر إليها وهي تسبح في الفضاء بين قدميها الأماميتين وقدميها الخلفيتين، ولنتأمل في هذا المقطع وبيت شوقي في عمر المختار الذي جاء بحلته، وكأنَّه شوكة في حلق القصيدة:

ولأنّ لي جذري
سأسقيه دمي
وأمدُّ أذرعه على كتفي
لأرفع منه ساريةً إذا
(ركزوا رفاتك في الرمالِ لواءَ
يستنهضُ الوادي صباحَ مساءَ)
ركزوا رفاتك أو رفاتي
في الهواء.
لتهبَّ ريحٌ على ورق خريفيّ
يهدهد راحةَ الموتى
ويمنحهم قليلاً من غَنَاءْ
ريحٌ رُخاءْ؛
والبحرُ يومئ بالسحابة

من بعيدٍ
ثمّ ينزفني على برٍّ خواء.

هجر الندامى/ أغلقت أصداءها الصهلات
هاجرت البحيرات القريبة
لا ضفاف لدمعتي/ أمضي تشرّدني الطُرُقْ
أشخاصُ من غربوا شواخِصُ
شاخصاتٌ بي /ويابسةٌ غَرَقْ
ومدينةُ الأموات باديةٌ
من الصمت المكفَّن بالأرقْ
ريّمٌ على ورقٍ خريفيٍّ وريحْ..
ورقٌ خريفيٌّ
وَرَقْ.

**

الفنان: محمد غناش

العمل الفني: لوحة زيتية على القماش – 100× 80 سم

اسم العمل: تداعيات من واقع وطن..

❑❑❑

– تنويه:

صدر العدد 408 من مجلة الموقف الأدبي وقد حملت لوحة الغلاف توقيع الفنان **محمد غناش**، والصحيح أن اللوحة للفنان الأديب **زكريا شريقي** لذا اقتضى التنويه.